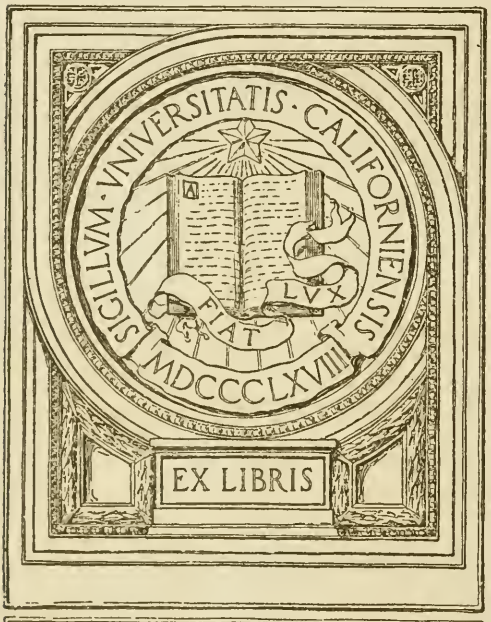
ia

UNIVERSITY OF CALIFORNIA
AT LOS ANGELES



ROLF HOFFMANN

RICHARD WAGNER

Art Photo Gravure 1883 — Messrs. Hinton Bruckmann

RICHARD WAGNER

HOUSTON STEWART CHAMBERLAIN

RICHARD WAGNER

Prometheus soll von seinem Sitz erstehen
Und dem Geschlecht der Welt verkündigen:
„Hier ward ein Mensch, so hab' ich ihn gewollt!"

Heinrich von Kleist

NEUE ILLUSTRIERTE AUSGABE

ZWEITER BAND

MÜNCHEN
F. BRUCKMANN A.-G.
1911

UNIV. OF CALIFORNIA
LOS ANGELES LIBRARY

146880

ALLE RECHTE, BESONDERS DAS DER
REPRODUCTION VON ABBILDUNGEN
VORBEHALTEN

Copyright 1911 by F. Bruckmann A.-G., München

Library
*ML
410
W1C3
v.2

DRITTES KAPITEL

RICHARD WAGNER'S KUNSTWERKE

Und nun fragt euch selber, ihr Geschlechter jetzt lebender Menschen! Ward dies für euch gedichtet? Habt ihr den Mut, mit eurer Hand auf die Sterne dieses ganzen Himmelsgewölbes von Schönheit und Güte zu zeigen und zu sagen: es ist unser Leben, das Wagner unter die Sterne versetzt hat?

Nietzsche.

EINLEITUNG

> Allem Gesagten zu Folge ist nun der Begriff, so nützlich er für das Leben, und so brauchbar, notwendig und ergiebig er für die Wissenschaft ist, für die Kunst ewig unfruchtbar. Hingegen ist die aufgefasste Idee die wahre und einzige Quelle jedes echten Kunstwerkes.
>
> Schopenhauer

Die Werke des Genies

Mit absichtlicher Ironie habe ich am Schlusse des vorigen Kapitels die Frage aufgeworfen, ob wir Wagner's eigene Werke als vollgültige Beispiele des von ihm gelehrten vollkommensten Dramas betrachten dürfen. Denn an einem solchen Paradoxon wird man gewahr, wie eitel und nichtssagend alles kritische Systematisieren und alle vergleichende Wertschätzung sind, sobald man einem lebendigen Meisterwerk gegenübersteht. Bedeutet Shakespeare einen Fortschritt über Sophokles, Wagner einen Fortschritt über Shakespeare? Wer fühlt nicht, dass eine solche Fragestellung sinnlos ist? Über die Jahrhunderte hinweg reichen sich die schöpferischen Geister die Hände und bilden eine einzige Familie. Denn die Naturkraft „Genie" tritt erst dann in die Erscheinung, wenn in einem Individuum zu einer seltenen Macht der Empfindung die souveräne Beherrschung der technischen Mittel hinzukommt; aus dieser Vereinigung von Gaben entstehen Werke, denen das Prädikat „vollkommen" gebührt, nicht weil sie einem theoretischen „absolut Schönen" sich nähern, auch nicht weil ein Mehr oder Weniger an Ausdrucksmitteln ihnen zu Gebote steht, sondern weil in ihnen vollendete Harmonie zwischen dem Ziel und dem Werke, der Empfindung und dem Ausdrucke herrscht — und das ist in der Tat ein Absolutes, nicht ein Relatives. Wie Schopenhauer treffend von genialer Kunst sagt: „Sie ist überall am Ziele". Es bleibt sich nun gleich, ob wir mit Carlyle

Hoffman-1930

in dem genial Wirkenden ein andersgeartetes Wesen als die übrigen Menschen erkennen wollen, ein Wesen, das sich gewissermassen auf diesen Planeten verirrt hat, oder ob wir jener trostreichen Anschauung Wagner's beipflichten[1]) und das Genie als den Zeugen einer schöpferischen Kraft betrachten, die das ganze Geschlecht der Menschen sein eigen nennt, einer Kraft, die bei einer anderen Gestaltung der menschlichen Gesellschaft zu noch ungeahnt mächtigen „gemeinsamen" Äusserungen gelangen würde, die jetzt aber nur in einzelnen hoch emporschiesst; es bleibt sich, sage ich, gleich, wie wir das Genie erklären wollen: sicher ist, dass seine Werke ein vollkommen Abgesondertes, Unvergleichliches bilden, das man als ein Naturphänomen ansehen muss. An diesen Werken verliert darum die Kritik — im üblichen, beschränkten Sinne des Wortes — ihre Rechte; denn es fehlt ihr hier jedes Kriterium zu einer vergleichenden Beurteilung mit Lob und Tadel. „Durch das Genie gibt die Natur der Kunst die Regel", sagt Kant; nur wo Genie frei gestaltet, lernen wir folglich die Regel kennen, und wir können das Geniale nur an seinem eigenen Massstab messen. Zwar wird der Vergleich der genialen Werke verschiedener Zeiten untereinander von höchstem Interesse sein; er kann aber in nichts anderem bestehen als in der Erwägung der verschiedenen Mittel, durch die jene vollendete Harmonie zwischen Empfindung und Ausdruck je nach den Epochen und den Völkern hergestellt wurde.

Bei einer Betrachtung der Werke des Genies werden wir also die übliche „Kritik" verwerfen; wir werden unseren kritischen Scharfsinn dazu benutzen, das Unterscheidende und Unvergleichliche an ihnen klar zu erkennen, uns von ihnen belehren zu lassen, des Goetheschen Wortes eingedenk: „Was das Genie geleistet hat, sehen wir allenfalls; wer will sagen, was es leisten könnte oder sollte?" Heutzutage nennt man ein solches einsichtsvolles Verfahren „Anbeterei"; und doch gehört keine sehr hochgradige Schwärmerei zu der Einsicht, Wagner habe besser gewusst, wie sein *Tristan* zu schreiben sei, als die vielen Herren, die ihn seitdem darüber belehrt haben; ich möchte dies sogar ein „Minimum" an Verstand

[1]) Vergl. S. 282.

nennen, wie man es bei jedem denkenden Geschöpf sollte voraussetzen können. Jedenfalls ist einer, der ein Maximum an kritischer Begabung besass, mit gutem Beispiel vorangegangen, Aristoteles. Die Werke des künstlerischen Genies nimmt dieser grosse Denker gegen die Tadelsucht der damals schon grassierenden Kritikaster und Dramaturgen energisch in Schutz, und alle seine berühmten — und so viel missbrauchten — Regeln folgert er aus den Kunstwerken, nicht umgekehrt. Genau ebenso hat es Richard Wagner in seinen Kunstschriften gemacht; nichts ist hier abstrakt oder theoretisch, alles ist aus lebendiger Kunst gefolgert; wie er selber sagt: „Es ist gar nicht Spekulation, sondern im Grunde nur Darlegung der Natur der Dinge und ihres richtigen Verhältnisses zu einander" (U. 188). Solchen Beispielen dürfen wir bei der Besprechung von Wagner's eigenen Werken getrost folgen.

Eine tiefe Einsicht in das Wesen dieses neuen Kunstwerkes — des Wort-Tondramas — können wir durch die genaue Betrachtung von Wagner's künstlerischem Entwickelungsgange und durch ein liebevolles Versenken in die Meisterwerke seiner vollen Reife erlangen. Hier ist — wie schon gesagt — kritischer Scharfsinn recht wohl am Platze; er dient aber einer konstruktiven, nicht einer zersetzenden Kritik.

Nur stellen sich auch hier gleich am Anfang Hindernisse in den Weg. Bei der Entwickelung des Künstlers wirken viele äussere Momente störend auf unsere sichere und klare Erkenntnis des stattfindenden inneren Vorganges; Zufälle des Schicksals, Not und Druck können doch manches bestimmen, und sobald man zu sehr ins Einzelne geht, läuft man beständig Gefahr, das Unwesentliche mit dem Wesentlichen zu verwechseln. Man lese nur Jahn's klassische Mozartbiographie und sehe, wie manches, was eine kritiklose Kritikerwelt bewundern zu müssen glaubt, gegen jenes Meisters bessere Einsicht — aus Not — entstand. Bei Wagner ist allerdings die Unabhängigkeit des schaffenden Genius vom äusseren Zwange bewundernswert; von *Tannhäuser* an, kann man sagen, haben äussere Rücksichten gar keinen, auch nicht den mindesten Einfluss auf die künstlerische Gestaltung ausgeübt; dazu die Beschränkung auf ein einziges Ziel; dies alles trägt zur Übersichtlichkeit bei. Gerade aber wie der Dämon des Sokrates

diesen nur warnen konnte, so verhinderte allerdings Wagner's Dämon den Meister, auf Kompromisse einzugehen und seiner künstlerischen Überzeugung Gewalt anzutun; nichtsdestoweniger klaffen die gähnenden Lücken dessen, was der Meister nicht schuf, weil er in seinem unaufhörlichen Kampfe gegen eine feindlich gesinnte Welt nicht die Musse dazu gewann. Vorsicht ist also geraten, wollen wir uns nicht ein imaginäres Bild von Wagner's Entwickelungsgang machen. Aber auch das Versenken in die Kunstwerke ist ein von wirklichen Gefahren begleitetes Unternehmen. Eigentlich sollte man Kunstwerke nur sehen und hören — sie erleben — nicht sie besprechen; hierin wird mir jeder echte Künstler beipflichten. Kunstwerke des Genies sind nur mit Offenbarungen zu vergleichen; ihr Geheimnis können wir nie ergründen, und es erfordert ungemein viel Takt, dasjenige herauszufinden, worüber mit Nutzen gesprochen werden kann. Ein Schritt zu nahe an das Kunstwerk heran — und schon streifen wir den zartesten Reif ab; bald bleibt ein blosses anatomisches Gerüst in unseren Händen. Über dieses „Geheimnis" sagt Wagner: „Wer darüber laut und breit sprechen könnte, müsste eben nicht viel in sich aufgenommen haben". Und ähnlich äussert er sich bezüglich der „Lehren", die man so sehr versucht ist aus Kunstwerken abzuleiten: „Nur an dieses Kunstwerk und seinen Eindruck auf uns, der am Ende doch wiederum ein individueller ist, können wir uns halten; was sich als allgemeingültig von Kunstregeln daraus abstrahieren lässt, ist im ganzen immer blutwenig, und diejenigen, die viel daraus machen wollen, haben von der Hauptsache eigentlich gar nichts begriffen" (*Über Franz Liszt's symphonische Dichtungen* V, 251).

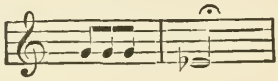
Musikalische Exegetik

Mehr als andere Werke laufen gerade die Wagner's Gefahr, einer endlosen Exegetik zum Opfer zu fallen: Mythos, Legende, Geschichte, Politik, Soziologie, Philosophie, Religion — alles wird herangeschleppt zur vermeintlichen Erklärung von Werken, die gar nichts anderes erfordern, um begriffen zu werden, als offene Sinne und ein empfängliches Herz. Dass die Gelehrten aus Wagner's Werken alle viel lernen können — die Mythologen, die Sprachforscher, die Philosophen, sie alle — das bezweifle ich keinen Augenblick; ich bezweifle aber

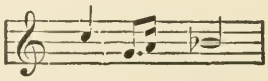
sehr, dass sie uns das Allergeringste über das Kunstwerk lehren können. Selbst die staunende Verwunderung, in die wir durch solche Betrachtungen versetzt werden, ist für die Kunst kein unbedenklicher Gewinn; durch rein künstlerische Empfängnis kämen wir jedenfalls weiter; durch sie würden wir am Ende selber Künstler und täten selber kleine Wunder![1]) Das erbärmlichste Opfer der exegetischen Wut ist natürlich die Musik dieser Dramen geworden. Denn ist auch die Musik ebensowenig beflügelte Mathematik, wie die Architektur „gefrorne Musik" ist, so ist doch ihre Gestalt eine arithmetische: Bewegungen von starren Körpern bilden die Grundlage ihrer Wirkungen. Hier liegt also das Formelwesen — oder vielmehr Unwesen — sehr nahe. Die Wiederholung bestimmter Figuren, verbunden meistens mit ihrer vielfachen Variation, war von jeher die notwendige Form aller Tonkunst; kunstvolle Musik warf verschiedene Figuren zusammen, liess sie sich ineinander verschlingen und sich umgestalten, erweiterte sie, vereinfachte sie, löste sie in ihre Bestandteile auf, fügte sie aneinander. Mochte nun diese Handhabung des Tonmaterials zuletzt durch Beethoven und Wagner zu einem unvergleichlich biegsamen, dramatischen Ausdrucksmittel ausgebildet worden sein, das Grundgewebe ihrer Symphonien musste dennoch nicht weniger aus Themen und Gegenthemen und deren Variationen bestehen als eine Fuge Bach's. Und schrieen die ersten Kritiker über Wagner's „Formlosigkeit" (genau so, wie sie es seiner Zeit bei Beethoven getan hatten), so war es ein verdienstvolles Beginnen, wenn Liszt und andere Musiker darauf hinwiesen, dass Wagner's Partituren wahre Wunderwerke der Formvollendung seien. Das war denn schliesslich für Fachkundige so unleugbar, dass des Meisters Feinde umsattelten und nunmehr behaupteten, bei ihm komme nichts aus dem Herzen, er sei ein mathematisches Genie, das mit Tönen operiere. Beides — „Formlosigkeit" und „mathematisches Genie" — so

[1]) Wer sich für solche Fragen interessiert, weiche jedenfalls dem Dilettantismus wie der Pest aus; für Sage und Mythologie in Wagner's Werken wende er sich an Prof. Golther, Dr. Meinck und Wolzogen, für Sprache an Wolzogen, Meinck und Glasenapp (die Arbeiten dieses letzteren auf philologischem Gebiete sind noch unveröffentlicht), für Geschichte und Legende an Prof. Muncker, Golther, Hertz usw. usw.

alberne Vorwürfe, dass sie schon längst haben verstummen müssen. Was aber nie verstummte, das ist, was man die „Motivsucht“ genannt hat, ein Leiden, an dem schon mancher sein bisschen Kunstverstand verlor. Diese Neigung artet sogar immer mehr in das Formelhafte aus; die Motive werden nicht mehr bloss als die einzelnen Gliedmassen eines bestimmten symphonischen Körpers gesucht, aufgestellt und benamst, sondern die Untersuchung wird auf sämtliche Werke des Meisters ausgedehnt, und wir erfahren, dass eine bestimmte — erst sinkende, dann steigende — Figur Wagner's „Frageformel“ ist, eine andere, chromatisch aufsteigende seine „Sehnsuchtsformel“ u. s. w. Alles das ist aber doch im besten Falle nur, was Beethoven so treffend „musikalisches Gerippe“ nannte. In seiner Schrift *Über das Dichten und Komponieren* macht Wagner darauf aufmerksam, wie „gar nichtssagend, ja fast lächerlich unbedeutend“ das Beethovensche Motiv



ist, wenn man es eben als „Gerippe“ ansieht; warum bedeutet es dennoch so viel? Weil Beethoven das Schicksal mit diesen Tönen hatte an die Pforte klopfen hören. Ebenso sind Wagner's Motive darum von so zwingender Gewalt, weil sie nicht willkürlich musikalisch erfunden, sondern ihm von den Gestalten einer bereits bis zur höchsten Lebhaftigkeit gereiften dichterischen Konzeption vernehmlich zugeflüstert wurden (siehe die schöne Stelle X, 226). Die musikalischen Motive verdienen es also in hohem Masse, unsere Aufmerksamkeit zu fesseln; es ist ein Wunderbares um diese Gebilde, in denen die Einheit des Kunstwerkes zugleich nach innen und nach aussen Gestalt gewinnt; wir müssen aber vor allem einsehen, dass diese Motive nicht das Erste, Ursprüngliche an dem musikalischen Aufbau sind, sondern das Endergebnis des eigentlichen dichterischen Schöpfungsaktes. Reisst man ein solches Gebilde aus dem Zusammenhang heraus, so bleibt eine blosse „Formel“; an und für sich ist eine Phrase wie



ebenso nichtssagend wie das g g g — es aus Beethoven's C-moll-Symphonie; denn seine Bedeutung erhält das Motiv erst durch das Drama. Das musikalische Motiv entblüht, wie Wagner in *Oper und Drama* auseinandersetzt, den wichtigsten Motiven der Handlung; mit der Handlung organisch verbunden ist es eine Blüte, ohne die Handlung ein Gerippe. Mag also der ausübende, fachmännisch gebildete Musiker die Technik der musikalischen Struktur studieren, wenn es der Vortrag erheischt — er läuft ja dabei nicht Gefahr, in das Grübelnde zu verfallen, da beim tatsächlichen Vortrag die künstlerische Seele zu ihrem Recht kommt — hüten wir uns aber davor, der logischen Analyse der Musik einen Wert beizumessen, den sie nicht besitzt. Immer wieder muss man auch daran erinnern, dass Wagner niemals Musik auf Worte gemacht oder „Dichtungen komponiert" hat, sondern dass das ganze symphonische Gewebe jedes seiner Dramen die poetische Atmosphäre ist, in welcher dieses Drama geboren wurde, in welcher es allmählich reifte und von welcher umhüllt es dann in die Welt — deren Luft ihm Gift wäre — hinaustrat.

Ein Beispiel, um das Gesagte zusammenzufassen.

Erst jahrelang nach der Vollendung seines *Lohengrin* entdeckte Wagner selber, dass er gewisse musikalische Phrasen darin symphonisch und motivisch angewandt hatte (vergl. U. 145). So sollten, meine ich, auch diejenigen, die tiefer in das Geheimnis seiner Werke eindringen wollen, nur nach und nach, von dem bestimmenden Allgemeineindruck möglichst vollkommener Aufführungen ausgehend, gewissermassen absichtslos in das Innere vordringen. Hier werden sie allerdings dann nie auslernen, da die Formvollendung und der Reichtum an Schönheiten, die man bisher nicht ahnte, der staunenden Betrachtung unerschöpflichen Stoff bieten. Das Beste und Kostbarste bleibt aber eine tiefinnerliche Erfahrung, die sich in Worten nicht mitteilen lässt.

Zweck dieses Kapitels

In diesem Kapitel beabsichtige ich also nur die Hauptlinien von Wagner's künstlerischem Entwickelungsgang zu skizzieren und dann an der Hand seiner Meisterwerke einige Anregung zu einem tieferen Erfassen dieser herrlichen Dramen zu geben; auch das wäre kaum nötig, hätten wir nicht — und wahrscheinlich noch auf lange hinaus — die Behandlung dieser

Werke als „Opern“ vorauszusehen, ihre Aufführung auf Operntheatern, im gewöhnlichen Opernrepertoire und durch einfache Opernsänger zu gewärtigen. Einer solchen Verunstaltung gegenüber hat allerdings eine theoretische Erörterung noch einige Berechtigung. Um Wagner's Werke wirklich kennen zu lernen, gibt es aber nur ein Mittel: den Aufführungen in Bayreuth beizuwohnen.

Von grösserer Bedeutung wird das Ergebnis dieses Kapitels für eine mehr innerliche Erfassung von Wagner's Individualität sein. „Durch dichterische Arbeiten hat man den besten Zusammenhang mit andern“, meint Goethe an einer Stelle, wo er von dem Wunderbaren und fast Unmittelbaren alles Individuellen spricht (Bf. an Schiller vom 3. März 1799). Und in der Tat, aus Gottfried von Strassburg's *Tristan und Isolde* steigt das Bild des unbekannten Verfassers lebhafter vor unserem inneren Auge auf, als dies nach der ausführlichsten Schilderung seiner Lebensumstände der Fall sein würde; genau das selbe gilt von Richard Wagner's *Tristan und Isolde.* Wenn sämtliche Angaben über Wagner's Lebensschicksal durch einen Kataklysmus verloren gingen und allein seine Kunstwerke erhalten blieben, so würden wir diesen grossen Mann besser kennen, es würde sich seine Individualität kräftiger in unserem Bewusstsein abheben als jetzt, wo die „historischen Dokumente“ die Gestalt ebenso verschütten, wie der Wüstensand die ägyptische Sphinx. Ohne dass ein ungehöriger Nachdruck darauf gelegt wird, soll für die folgende Besprechung die Einsicht bestimmend sein, dass das Herz des Künstlers sich gerade in den Schöpfungen seiner Phantasie offenbart.

KUNSTWERKE DER ERSTEN LEBENSHÄLFTE

Die Oper kann das grösste und wichtigste aller dramatischen Schauspiele sein, weil darin alle schönen Künste ihre Kräfte vereinigen: aber eben dieses Schauspiel beweist den Leichtsinn der Neueren, die in demselben alle diese Künste zugleich erniedrigt und verächtlich gemacht haben.
Sulzer

1. Jugendversuche

Die alte und die neue Sprache

Bei Wagner's Anlagen und bei der beständigen Anregung, die er vom Theater aus erhielt, kann es nicht wundernehmen, wenn seine Versuche, auf künstlerischem Gebiete sich produktiv zu betätigen, sehr frühzeitig begannen und zahlreiche Formen annahmen. Natürlich reagiert jedes Kind den Eindrücken gemäss, die es empfängt, und man ist wohl kaum berechtigt, sehr weitgehende Folgerungen aus der besonderen Art von Wagner's ersten Äusserungen zu ziehen ausser allenfalls der Feststellung, dass dieses Gemüt ein ungewöhnlich empfängliches war und dass der allen gemeinsame Nachahmungsinstinkt sich hier bis zum schöpferischen Trieb gesteigert kundtat. Mozart und Beethoven hätten nicht als Kinder schon komponiert, wären ihre Eltern nicht Musiker gewesen; Wagner hätte wahrscheinlich nicht schon in den unteren Gymnasialklassen „Trauerspiele nach dem Vorbild der Griechen" entworfen *(Autobiographische Skizze,* I, 8), wäre er nicht auf der Bühne aufgewachsen. Sobald aber ein Knabe recht verschiedene Eindrücke zu empfangen beginnt, so bekommen wir genaueren Aufschluss über die Richtung, in die ihn seine natürlichen Anlagen treiben. Bei Wagner's so entschiedenem und impulsivem Charakter zeigt sich sehr frühzeitig diese Richtung.

Bereits im ersten Kapitel[1]) habe ich darauf hingewiesen, dass Wagner schon in den frühen Schuljahren für ein Fach eine ungewöhnliche Begabung an den Tag legte: für Sprache. Mit Absicht schreibe ich Sprache und nicht Sprachen; denn in der Folge hat es sich herausgestellt, dass er zum Polyglotten nicht die geringste Anlage besass und dass nicht die formale Vergleichung, die das Wesen unserer Philologie ausmacht, sondern das tiefe, künstlerische Erfassen des lebendigen Sprachorganismus ihn so auffallend begeisterte. Nicht also für Sprachen, wohl aber für Sprache zeigte Wagner schon als Kind eine besondere Beanlagung. Das ist nun gewiss bemerkenswert und verleiht der sonst nicht besonders auffallenden Tatsache, dass er sich schon in der Schulzeit mit Gedichten und Trauerspielen abgab, eine besondere Bedeutung; denn zu der grossen Empfänglichkeit für Eindrücke und zu dem ausgesprochenen Schaffenstrieb gesellt sich hier eine ungewöhnliche Anlage, sich in die Geheimnisse des ersten und unerlässlichsten Ausdrucksmittels für unsere Empfindungen zu versenken und sie sich zu eigen zu machen. Hier, genau an diesem Punkt, liegt die urkundliche Gewähr für die unzweifelhafte Genialität der Anlage; denn hier ruht der Keim zu jener „Harmonie zwischen Empfindung und Ausdruck", von der ich in der Einleitung gesprochen habe. Viele Jahre später schrieb Wagner: „Die unerlässliche Grundlage eines vollendeten künstlerischen Ausdruckes ist die Sprache" (IV, 262); aber — wie er an einem anderen Orte treffend ausführt — „die Sprache gehört ja nicht uns, sondern wird uns als ein Fertiges von aussen gegeben" (V, 238); um diese Grundlage eines vollendeten künstlerischen Ausdruckes zu beherrschen, muss man also die Sprache erringen, erkämpfen, und hierzu trieb den Knaben schon früh sein künstlerischer Instinkt. Dass sein Ringen wirklich nach „Ausdruck" ging und dass die Lehrer des Dresdener Gymnasiums sich gewaltig getäuscht hatten, als sie die auffallende sprachliche Begabung des jungen Wagner für eine philologische Anlage hielten, das zeigte sich bald unzweideutig: es zeigte sich an der Art, wie er dazu kam, Musik zu studieren.

Eine ausgesprochene Begabung für Musik hat Wagner allerdings als kleines Kind schon gezeigt; denn trotzdem er

[1]) S. 49.

wenig oder gar keinen Unterricht genossen hatte, spielte er nach dem Gehör und vom Blatte. Das Technische des Klavierspiels war ihm jedoch zuwider, und ein tieferes Interesse zeigte er erst dann für Musik, als er in seinem 16. Jahre sein erstes grosses Trauerspiel — aus Hamlet und Lear zusammengesetzt — vollendet hatte. Auch hier war natürlich ein äusserer Eindruck entscheidend gewesen. Die Familie war von Dresden nach Leipzig gezogen; hier hörte der Jüngling zum erstenmale symphonische Musik: „Während ich mein grosses Trauerspiel vollendete", schreibt Wagner, „lernte ich in den Leipziger Gewandhauskonzerten zuerst Beethovensche Musik kennen; ihr Eindruck auf mich war allgewaltig. Auch mit Mozart befreundete ich mich, zumal durch sein Requiem. Beethoven's Musik zu *Egmont* begeisterte mich so, dass ich um alles in der Welt mein fertig gewordenes Trauerspiel nicht anders vom Stapel laufen lassen wollte, als mit einer ähnlichen Musik versehen. Ich traute mir ohne alles Bedenken zu, diese so nötige Musik selbst schreiben zu können, hielt es aber doch für gut, mich zuvor über einige Hauptregeln des Generalbasses aufzuklären. Um dies im Fluge zu tun, lieh ich mir auf acht Tage Logier's *Methode des Generalbasses* und studierte mit Eifer darin. Das Studium trug aber nicht so schnelle Früchte, als ich glaubte; die Schwierigkeiten desselben reizten und fesselten mich; ich beschloss, Musiker zu werden" (I, 9). Aus diesem Vorgang lernen wir manches über des Meisters Anlagen. Ebensowenig wie Wagner's Interesse für Sprache aus einer analytisch-philologischen Neigung entsprang, ebensowenig reizte ihn die Musik, solange er sie nur als ein Spiel schöner Formen kannte und solange er selber als Dichter noch nicht nach Ausdruck rang. Die Erfahrung einer leidenschaftlich dramatischen Musik, verbunden mit diesem eigenen Bedürfnis, mehr zu sagen, als er mit Worten allein hatte sagen können, war es, was ihn dazu trieb, die Beherrschung auch dieses zweiten Ausdrucksmittels zu erstreben. Es war ein Dichter, der Musiker wurde. — Auch hier finden wir in *Oper und Drama* Worte, die sich wie ein Stück Autobiographie ausnehmen. Nachdem der Meister ausgeführt hat, wie unsere Wortsprache immer konventioneller, immer ärmer an Gefühlsinhalt wurde, fährt er fort: „Wir können nach unserer innersten Empfindung in dieser Sprache gewissermassen nicht

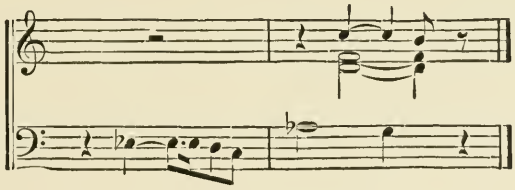
mitsprechen, denn es ist uns unmöglich, nach dieser Empfindung in ihr zu erfinden; wir können unsere Empfindungen in ihr nur dem Verstande, nicht aber dem zuversichtlich verstehenden Gefühle mitteilen; und ganz folgerichtig suchte sich daher in unserer modernen Entwicklung das Gefühl aus der absoluten Verstandessprache in die absolute Tonsprache, unsere heutige Musik, zu flüchten". Die Musik ist „die erlösende und verwirklichende neue Sprache, in welcher der Dichter schliesslich den tiefsten Inhalt seiner Absicht am überzeugendsten einzig kundtun kann" (IV, 122 und 125). Für Wagner ist also die Musik eine „neue Sprache". Mit dem selben Eifer und dem selben Erfolg, mit dem er sich auf die „alte Sprache" geworfen hatte, warf er sich nun auf die „neue". Die Familie und die Lehrer schüttelten bedenklich den Kopf; sie hielten den Jüngling für flüchtig; er aber verfolgte mit heftigem Eigensinn den Weg, den ein unfehlbarer, unbewusster Instinkt ihn wies. „Das Mächtigste im Dichter, welches seinem Werden die gute und die böse Seele einbläset, ist gerade das Unbewusste", bemerkt Jean Paul.

Einige Zeit lang studierte und komponierte Wagner im geheimen allerhand. Sein interessantester Versuch war ein Schäferspiel, zu welchem er „gar keinen dichterischen Entwurf machte, sondern Musik und Verse zugleich schrieb und so die Situationen ganz aus dem Musik- und Versemachen entstehen liess". Dann aber empfand er die Notwendigkeit, gründliche Studien zu betreiben; er tat es mit grossem Erfolg, und der Thomaskantor Weinlig konnte ihn als vollendeten Kontrapunktiker aus der Lehre entlassen. Die eigentliche Technik der Komposition erlernte Wagner dann durch zahlreiche eigene Versuche. Der Meister selber legte auf diese Versuche, die in seinem künstlerischen Entwickelungsgange nur die Bedeutung von Studien zur Beherrschung der „musikalischen Sprache" besitzen, so wenig Wert, dass sie gänzlich verschollen waren und erst in letzter Zeit aufgefunden wurden. Unbedeutend waren diese Erstlingswerke des 18- und 19jährigen Jünglings gewiss nicht; denn abgesehen von der bekannten Sonate, die Breitkopf schon 1831 verlegte, und von einigen anderen Kleinigkeiten für Klavier, sehen wir, dass seine Orchesterkompositionen fast alle entweder im Theater oder im Gewand-

haus zur Aufführung kamen, so z. B. im Jahre 1830 die B-dur-Ouverture mit Paukenschlag, 1832 die D-moll-Konzertouverture und die C-dur-Ouverture mit Fuge sowie die Ouverture zu König Enzio, die Symphonie in C-dur, eine Scene und Arie u. s. w.

Wagner's erste Oper

Im Jahre 1832, als Wagner genau 19 Jahre alt war, schrieb er seine erste Oper, *Die Hochzeit.* Dieses Werk wurde nie vollendet, da er es auf Wunsch seiner Schwester Rosalie, welcher die glühend sinnliche Dichtung nicht gefiel, vernichtete. Dennoch hat es für uns ein sehr grosses Interesse; ein Fragment dieser Oper hat sich in Würzburg erhalten, wo es von dem bekannten Musikgelehrten Wilhelm Tappert vor einigen Jahren entdeckt wurde; aus diesem ziemlich umfangreichen Fragment ersehen wir, dass Wagner in seinem allerfrühesten Bühnenwerk schon charakteristische musikalische Phrasen symphonisch benützte, also die Einheit der Form, die seine Werke von der sonstigen „Oper" unterscheidet, schon damals erstrebte. Ausserdem ist die scharfe Plastik an dem einen von Tappert mitgeteilten Beispiel sehr auffallend:



Beide Teile dieses Motivs gemahnen direkt an den *Nibelungenring. Die Hochzeit* bildet also ein nicht unwichtiges Dokument über Wagner's echte und ursprüngliche Eigenart.[1]) In den nun folgenden Jahren, wo er

„der Irrnis und der Leiden Pfade"

wandeln musste, erscheint diese Eigenart doch manchmal nach einer oder der anderen Richtung hin etwas verwischt und unkenntlich. Das ist aber das Unvergleichliche der musikalischen „Sprache", dass ein einziger Takt Unendliches enthalten kann. Wir wissen nicht, aus welchem „wichtigsten Motiv der Hand-

[1]) Vgl. *Musikalisches Wochenblatt,* 1887, S. 337.

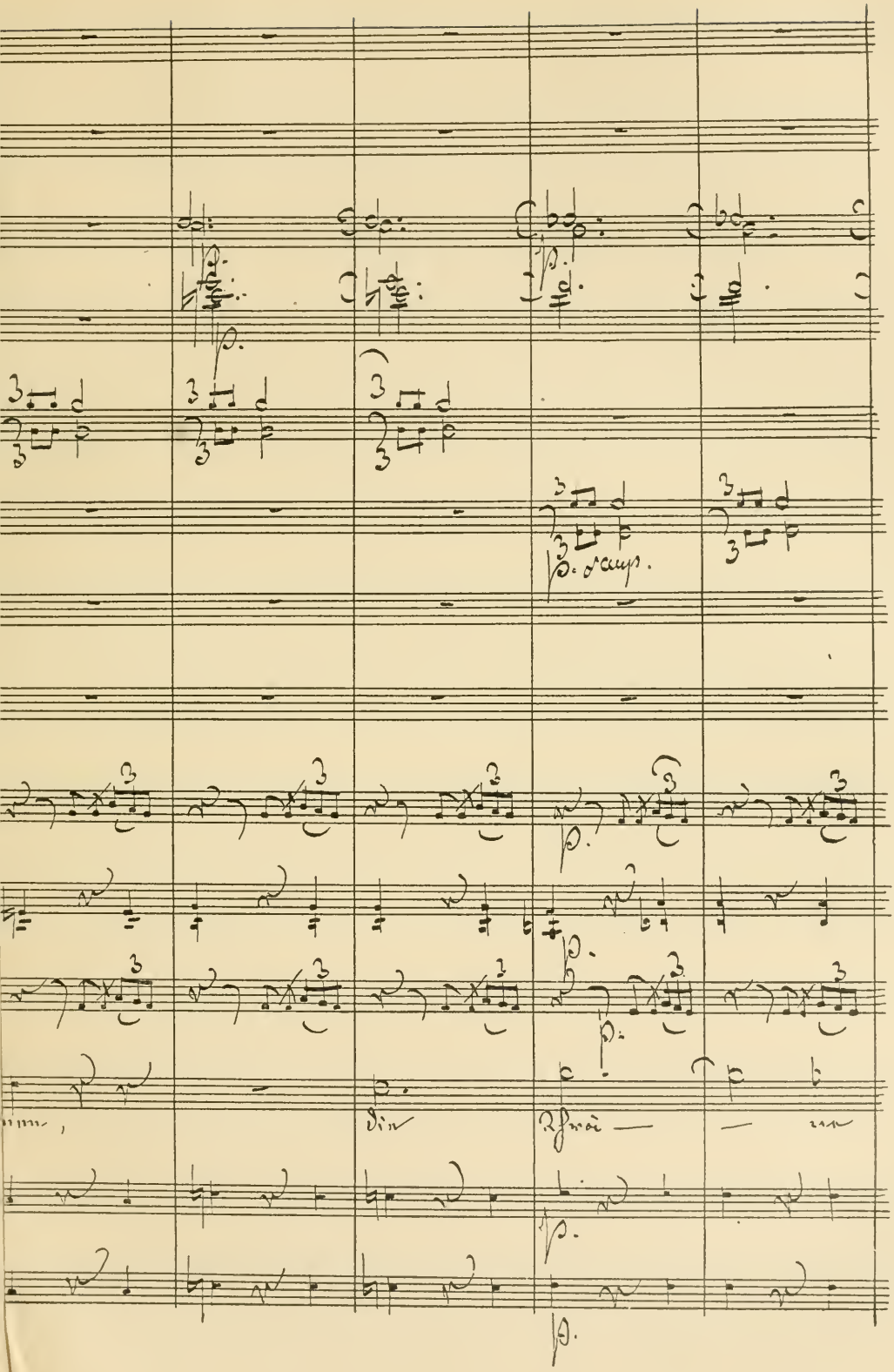
lung“ jenes musikalische Gebilde in der *Hochzeit* „entblüht“ ist; jedenfalls bildet aber diese stolz sich aufbäumende und zugleich weiche Figur im Basse, verbunden mit den Accorden im Diskant, die an das „Wehe! wehe!“ des *Rheingoldes* erinnern, ein unzweifelhaftes „Richard Wagner-Motiv“.

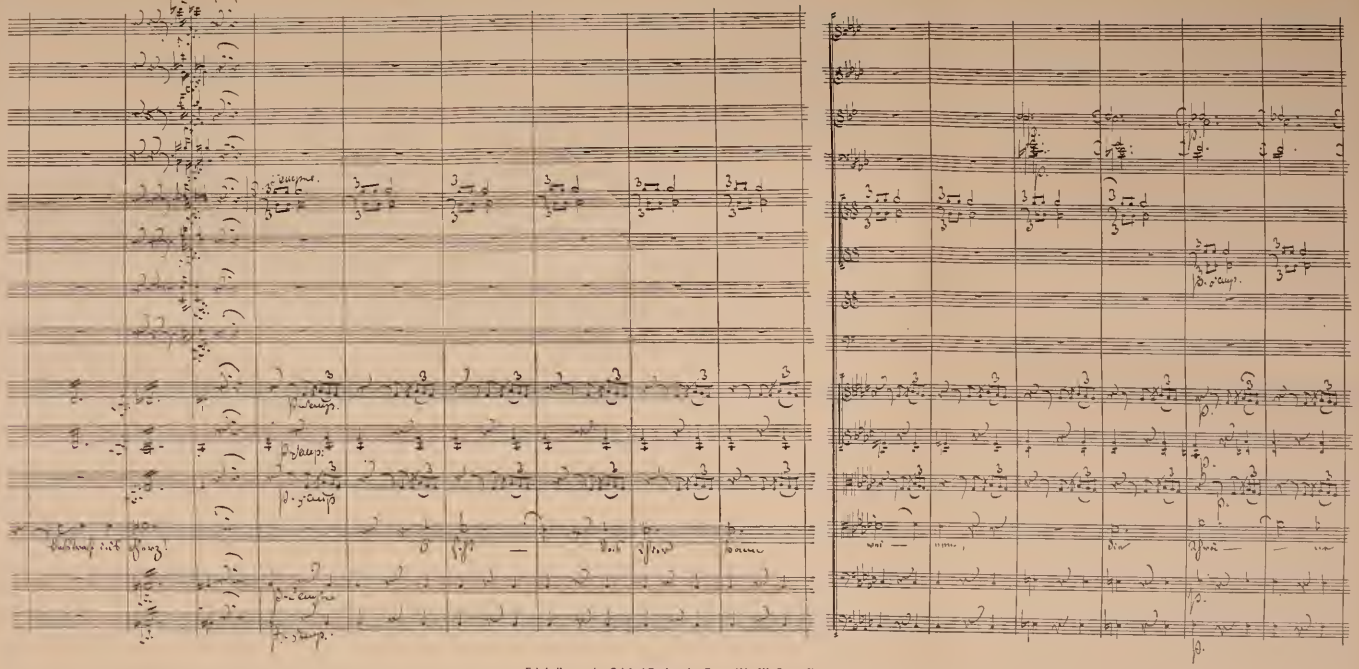
---

2. Die Feen und Das Liebesverbot

Die Dichtung und die Musik

Diese zwei Werke entstanden schnell nacheinander am Beginn jener ersten Wanderjahre an deutschen Provinzialbühnen. Wie ich bereits im ersten Kapitel berichtet habe, kamen *Die Feen* zu Lebzeiten des Meisters niemals zur Aufführung, *Das Liebesverbot* ein einziges Mal. Es sind vergebliche Versuche, den Zugang zur Bühne zu erzwingen; biographisch sind sie hauptsächlich als Zeugnisse der merkwürdigen Elasticität von Wagner's Geist von Wert. Nichts Verschiedeneres kann man sich denken als die schwärmerisch-romantischen *Feen* und das komische und manchmal recht derbe *Liebesverbot.* So eisern unnachgiebig dieser Mann auch sein kann, und so unverrückbar er das einmal als richtig Erkannte festhält, ebenso geschmeidig ist er sowohl in seinem Suchen nach diesem Richtigen als in seiner Gabe, sich gegebenen Verhältnissen oder Eindrücken anzupassen. Schon die Wahl des Stoffes und auch die Art, wie der gewählte Stoff dichterisch bearbeitet wird, lassen es im ersten Augenblick kaum glaubhaft erscheinen, dass *Das Liebesverbot* von dem selben Verfasser wie *Die Feen* herrührt und gar noch in so unmittelbarer Folge; und doch, am 1. Januar 1834 war der letzte Federzug an den *Feen* getan worden, und im Mai des selben Jahres entstand schon die Dichtung des *Liebesverbotes.* Die musikalische Ausführung der beiden Werke bietet einen mindestens ebenso auffallenden Kontrast wie die poetische. Zwar kennen wir von der Partitur des *Liebesverbotes* nur einige Fragmente, da es bisher nicht im Druck erschienen ist; aber die Stelle, die in der ersten illustrierten Ausgabe dieses Werks (eingeheftet zwischen S. 220 und 221) dem Leser im Klavierauszug mitgeteilt wurde, genügt um so mehr, den Charakter dieser Musik zu bezeichnen, als sie das ergreifendste Moment der ganzen Dichtung ist — jene Stelle nämlich, wo die


p.
p. sempr.
p.
p.
p



Faksimile aus der Original-Partitur der Feen (Akt III, Szene 2).

hochherzige Isabella um ihres Bruders Leben fleht — die keusche Jungfrau für den sündigen Mann. Ausdruckslos wird man diese Arie nicht finden; doch kommt eine derartig opernhafte Behandlung der Stimme in den *Feen* nicht ein einziges Mal vor. Ausserdem haben wir Wagner's eigenes Zeugnis; er schreibt: „Wer die Komposition des *Liebesverbotes* mit der der *Feen* zusammenhalten würde, müsste kaum begreifen können, wie in so kurzer Zeit ein so auffallender Umschlag der Richtungen sich bewerkstelligen konnte; die Ausgleichung beider sollte das Werk meines weiteren künstlerischen Entwickelungsganges sein" (IV, 316).

Sieht man diese beiden Dichtungen nun etwas näher an;[1]) blickt man durch die flimmernde Opernschale hindurch und erfasst den poetischen Kern: so erkennt man recht wohl, dass sie von dem selben Dichter herrühren und dass sie sogar mit den Werken seiner Reife durch manchen Zug nahe verwandt sind. In beiden Werken bildet die Erlösung durch die Liebe das Grundmotiv; in beiden Werken finden wir auch die Sünde und die Gnade als gestaltende Momente. Allerdings werden im *Liebesverbot* (das den Titel „Grosse komische Oper" führt) diese Motive mehr angedeutet als ausgeführt; wie toll aber auch diese jugendliche Komödie sich gebärden mag, die Errettung des sündigen Mannes durch die keusche Jungfrau, seine Schwester, bildet doch ihr Thema, wodurch das Werk einerseits *Rienzi,* andrerseits dem *Fliegenden Holländer* und *Tannhäuser* verwandt erscheint. Das frühere Werk aber, *Die Feen,*

---

[1]) Die genaue Bekanntschaft mit Wagner's Dichtungen darf bei jedem Gebildeten vorausgesetzt werden; nur bei diesen frühesten Werken wäre ein Unwissen zu entschuldigen. Das *Liebesverbot* ist fast genau nach Shakespeare's *Mass für Mass* gedichtet; den Inhalt der *Feen* erzählt Wagner folgendermassen: „Eine Fee, die für den Besitz eines geliebten Mannes der Unsterblichkeit entsagt, kann die Sterblichkeit nur durch die Erfüllung harter Bedingungen gewinnen, deren Nichtlösung von seiten ihres irdischen Geliebten sie mit dem härtesten Lose bedroht; der Geliebte unterliegt der Prüfung, die darin bestand, dass er die Fee, möge sie sich ihm (in gezwungener Verstellung) auch noch so bös und grausam zeigen, nicht ungläubig verstiesse. — — Die in einen Stein verwandelte Fee wird durch des Geliebten sehnsüchtigen Gesang entzaubert, und dieser Geliebte dafür vom Feenkönig mit der Gewonnenen in die unsterbliche Wonne der Feenwelt aufgenommen." (Vgl. *Eine Mitteilung an meine Freunde*, IV, 313.)

führt jene tiefen poetischen Momente so ergreifend schön vor, dass nur das viele opernhafte Beiwerk es — als Ganzes — verunstaltet. Wie tragisch ist die Szene, wo Arindal das Liebste, was er auf der Welt besitzt, sein Weib Ada, verflucht, wie ergreifend der Höhepunkt des Dramas, die Wahnsinnszene, mit ihrer reichen Skala der verschiedensten menschlichen Empfindungen, wie herrlich erdacht jene Entzauberung des Steines durch den sehnsüchtigen Gesang des Geliebten! „Ja," ruft Arindal, „ich besitze Götterkraft! Ich kenne ja der holden Töne Macht, der Gottheit, die der Sterbliche besitzt!" Er singt; der Gesang entzaubert den Stein; sein geliebtes Weib sinkt ihm in die Arme. Keine Stelle lässt uns aber den ganzen Wagner so zweifellos erraten wie die, welche in der ersten Ausgabe (S. 218) im Faksimile vorliegt. Arindal hat eine Hirschin erjagt:

„Ich zielte gut! Ha, Ha! Das traf ins Herz!
O seht! das Tier kann weinen!
Die Träne glänzt in seinem Aug';
O! wie's gebrochen nach mir schaut!
Wie schön sie ist!"

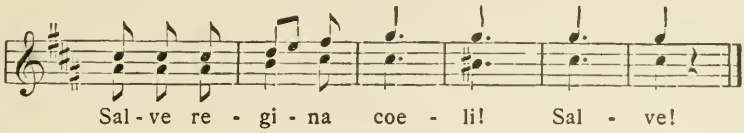
Nicht bloss gemahnt dieses Betonen des Mitleides mit dem Tier an *Parsifal:*

gebrochen das Aug', siehst du den Blick!"

sondern vor allem verraten diese wenigen Verse die besondere poetische Beanlagung des Wort-Tondichters. Kein blosser Wortdichter hätte es unternehmen dürfen, mit den einfachen Worten „O seht! das Tier kann weinen!" eine so tiefe Empfindung auszusprechen und sie ohne Übergang an das „Ha, Ha! das traf ins Herz!" anzureihen; kein blosser Tondichter hätte sich mit den wenigen Takten und der ergreifend-einfachen Deklamation zufrieden gegeben. Hier wird uns klar: der Poet, der uns da plötzlich aus dem Werk des Zwanzigjährigen entgegentritt, wird der Welt eine neue Kunst offenbaren.

Was die Musik dieser beiden Werke anbelangt (*Das Liebesverbot* beurteile ich nur nach einigen Fragmenten), so

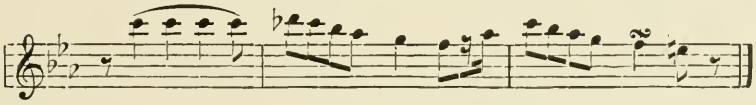
scheint mir das Charakteristische daran — wenn man zunächst das Ganze ins Auge fasst — dass sie überall, wo der Musiker nicht entweder ganz frei ist oder vorübergehend von der Dichtung zu eigener Erfindung angeregt wird, eine nicht abzuleugnende Unselbständigkeit verrät. Wo das dagegen der Fall ist, da tritt uns schon der authentische Richard Wagner entgegen. Im *Liebesverbot* finden wir z. B. in dem Kirchenchor der Nonnen eine deutliche Vorahnung der Gnadenmelodie[1]) in *Tannhäuser:*



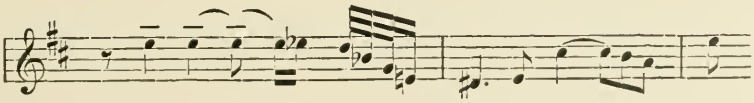
Die Partitur zu den *Feen* enthält Stileigentümlichkeiten, die sogar unmittelbar auf *Parsifal* hinweisen. Man vergleiche z. B. bei der Stelle im ersten Akt:

„Dein Auge leuchtet mir nicht mehr!
Dein Busen, ach, erwärmt mich nicht!
Kein Kuss stillt meiner Lippen Durst!
Dein Arm umfängt mich nimmermehr!"

die musikalische Figur, die jeden Vers von dem folgenden trennt:



und die abwechselnd von Violoncell, Violine, Bratsche und Flöte vorgetragen wird, mit der Figur in *Parsifal:*



die eine ähnliche Anwendung bei der Stelle im zweiten Akt findet:

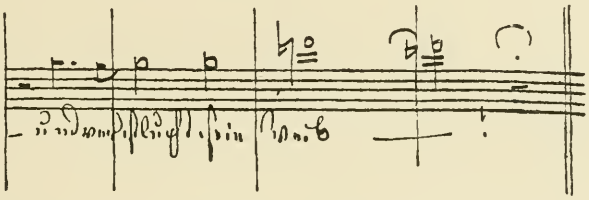
---

[1]) Akt III: „Und Tausenden er Gnade gab, entsündigt
er Tausende sich froh erheben hiess".

„Ja! Diese Stimme! So rief sie ihm; —
und diesen Blick, deutlich erkenn' ich ihn — usw.

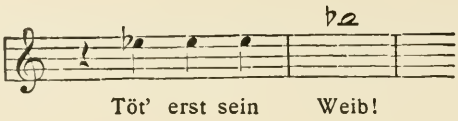
In den *Feen* aber sind auch die reinmusikalischen Teile einer besonderen Beachtung würdig: die Ouvertüre ist aus den wichtigsten dramatischen Motiven aufgebaut und von echt Wagnerschem Geist durchweht; die Einleitung zum zweiten Akt gemahnt durch die stürmische Leidenschaftlichkeit und die prägnanten Themen an weit spätere Kompositionen, z. B. an die Einleitung zum zweiten Aufzug der *Walküre;* die Einleitung zum dritten Aufzug (Siegesreigen), obwohl weniger bedeutend, hat schon etwas von jenen gesättigten Farben und von jenem unnachahmlich stolzen Ausdruck, die Wagner später oft zur Schilderung des Erhaben-Majestätischen anwandte, z. B. in *Rienzi,* in *Tannhäuser* (Einzug der Gäste), im Huldigungsmarsch für König Ludwig II. usw. Dagegen lässt sich nicht leugnen, dass die Nachahmung fremder Muster oder zum wenigsten der vielleicht halb unbewusste Einfluss von Meistern, die auf ihn Eindruck gemacht hatten, die eigene Individualität des Komponisten immer wieder bis zur Unkenntlichkeit verwischt. Das wäre ja an und für sich nichts besonders Auffallendes: interessant dagegen und von Bedeutung für die Kenntnis von Wagner's künstlerischer Entwickelung ist die Feststellung, dass sich der junge Autor nicht einem Meister, nicht einer Schule anschliesst, sondern alles Beste kennt, alles beherrscht und — je nach dem Charakter der vorliegenden eigenen Dichtung — sich dem Eindruck der verschiedensten Stilarten überlässt. Von der Musik zum *Liebesverbot* sagt der Verfasser selber, sie sei unter dem Einfluss der „neueren Franzosen" (Auber's namentlich) und der Italiener entstanden; von den fast gleichzeitig entstandenen *Feen* dagegen berichtet er: „Nach den Eindrücken Beethoven's, Weber's und Marschner's auf mich setzte ich den Text in Musik." Wie sehr er andrerseits sich der Führung Mozart's anvertraute, beweist ein Aufsatz aus diesem selben Jahre 1834, in dem er schreibt: „Wir haben uns immer mehr von dem Wege entfernt, den Mozart zum Heil für unsere dramatische Musik einschlug". Bedenkt man nun ausserdem, wie eingehend Wagner sich mit Gluck beschäftigte, wie willig er sich durch die von ihm besonders

hochgehaltenen Meister der älteren französischen Schule Cherubini, Méhul und Spontini belehren liess, so sieht man, wie umfassend und wie vielseitig die dramatisch-musikalische Schule dieses grossen Tondichters war.[1]) Inwiefern sich die genannten Einflüsse in dem *Liebesverbot* fühlbar machten, können wir nicht genauer feststellen, da nur wenige Bruchstücke bekannt sind. In den *Feen* scheinen die Fachmusiker einstimmig das Vorwalten des Weberschen Einflusses für das Bezeichnendste zu halten. Ich wage es nicht, dem zu widersprechen; manches scheint mir aber weit eher auf Beethoven hinzudeuten; der Schluss der Wahnsinnszene dürfte z. B. eher von Beethoven's *Malinconia* als von irgend einer Komposition Weber's angeregt sein. Und von ganz besonderer Bedeutung ist die Anlehnung an Beethoven in der Deklamation fast überall dort, wo poetisch Tiefes zu deklamieren ist. Man vergleiche z. B. folgende Stelle:

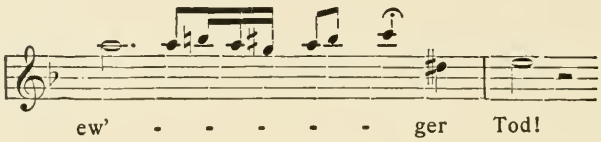


(im Diskantschlüssel geschrieben, der erste Ton e, der zweite h) mit Leonore's

[1]) Friedrich Pecht, der Wagner Ende der dreissiger Jahre begegnete, berichtet: „Seine Vertrautheit mit der gesamten musikalischen Produktion aller Zeiten war für einen so jungen Mann fast unbegreiflich. Die frühesten Italiener wie Palestrina, Pergolese und andere kannte er ebenso genau wie die älteren Deutschen; von Sebastian Bach bekam ich durch ihn überhaupt erst einen Begriff; Gluck beschäftigte ihn damals schon unaufhörlich; Haydn's Naturmalerei, Mozart's Genie, wie die unglücklichen Einflüsse seiner Stellung in Salzburg und Wien, die Eigentümlichkeiten der Franzosen, des Lully, Boieldieu, Auber, endlich seines Lieblings Weber wunderbar volkstümliche Art, Beethoven's sie sämtlich überragende Gestalt, Mendelssohn's zierliche Salonmusik, sie alle schilderte er uns, immer einzelne Melodien vorsingend, mit einer solchen Lebendigkeit, solcher plastischen Kraft, dass sie mir bis heute so im Gedächtnis geblieben sind, wie er sie vor uns hingestellt.“ (Beilage zur Allgem. Zeitung vom 22. März 1883. In seinen 1894 erschienenen *Erinnerungen* weiss Pecht viel weniger Interessantes über Wagner zu erzählen.)



und man beachte solche Wendungen wie in der schönen Stelle „Was, o was ist die Unsterblichkeit? Ein grenzenloser, ew'ger Tod!“ — das



Jedenfalls ergibt sich eins mit Sicherheit aus dem Studium der zwei ersten Bühnenwerke Wagner's: war hier unzweifelhaft die Rücksicht auf die Musik — auf die „Oper“ — das bestimmende Moment bei der Wahl und der Ausführung der Texte, so erwies sich diese Rücksicht als ein zweischneidiges Schwert. Indem sie nämlich der dichterischen Erfindung Fesseln anlegte, hatte sie auch die musikalische Erfindung beschränkt. Denn Wagner ist und bleibt immer und überall ein Dichter. Wo in den *Feen* die Dichtung grosse Momente herbeiführt und ihnen den passenden Wortausdruck verleiht, da treffen wir bedeutende Musik an; wo sie zum „Operntext“ wird, da geht dem Verfasser der musikalische Atem aus. Es gilt hier von Wagner selber, was er einmal über das Liederkomponieren schrieb: „Es gibt uns von der gesunden Stellung des Musikers zum Dichter das beste Zeugnis, wenn seine Tongebilde ganz in dem Grade auch musikalisch werden, als sie von einem bedeutenden Inhalt des Gedichtes angeregt sind“[1]).

Wortdichter und Tondichter

In meiner Schrift *Das Drama Richard Wagner's* habe ich einen besonderen Nachdruck auf das „paarweise Auftreten“ der Werke aus Wagner's erster Lebenshälfte gelegt. In der Tat, das Phänomen ist ein auffallendes. Hier sehen wir *Die Feen* und *Das Liebesverbot* unmittelbar nacheinander entstehen; dann folgen nach mehrjähriger Pause die ebenso stark

[1]) *Über Wilhelm Baumgartner's Lieder.*

kontrastierenden Werke *Rienzi* und *Der Fliegende Holländer*, welche zeitlich so eng miteinander verknüpft sind, dass es wirklich nur Zufall ist, wenn *Rienzi* vor dem *Fliegenden Holländer* vollendet wurde; auch die Gestalten des *Tannhäuser* und *Lohengrin* stiegen gleichzeitig vor der Phantasie des Meisters auf, und die dramatisch-musikalische Ausführung des einen Werkes folgte auch hier so schnell auf die des anderen, als die vielfachen Pflichten der amtlichen Kapellmeisterstellung es nur erlaubten. In jener Schrift, wo nicht das Leben Wagner's, sondern die von ihm verwirklichte neue Form des Dramas, das *Wort-Tondrama*, meinen einzigen Zielpunkt bildete, habe ich diese auffallende und zunächst rätselhafte Erscheinung als die Folge eines Konfliktes zwischen dem Dichter und dem Musiker, oder besser noch zwischen dem Wortdichter und dem Tondichter, im Busen des Meisters gedeutet. Ich habe dort darauf aufmerksam gemacht, dass zwischen *Die Feen*, *Rienzi* und *Lohengrin* eine gewisse Verwandtschaft bestehe, die man als ein relatives Vorwiegen des musikalischen Ausdrucks bezeichnen könne, wogegen dann solche Werke wie *Das Liebesverbot* und *Der Fliegende Holländer* als — allerdings sehr verschieden geartete — Reaktionen des Dichters gegen jenes Übergewicht zu betrachten seien. Wenn man einzig die dramatische Form im Sinne hat; wenn man das Werden dieser dramatischen Form von ihrer bewussten, vollkommensten Gestaltung aus bis zu ihren ersten Anfängen zurück verfolgt: so ist diese Auffassung nicht nur berechtigt, sondern geboten. Einer jeden solchen Deutung haftet jedoch etwas Künstliches an; immer erinnert sie an die Wiederholung von Naturphänomenen im physikalischen Laboratorium, wo die Eliminierung aller Nebenumstände zwar das einzelne Phänomen, den einen Bestandteil irgend eines Naturvorganges ausserordentlich deutlich hervortreten lässt, dagegen aber die vielgestaltige Wirklichkeit zugleich wesentlich entstellt. Hier zumal, in einem Buche, welches dem Leben Wagner's gilt, welches überall den Menschen ins Auge fasst und auch seine Werke weniger an und für sich betrachtet denn als Kundgebungen, die uns dazu verhelfen sollen, den künstlerischen Lebensgang dieses Menschen noch genauer zu erfassen, hier wäre eine noch so vorsichtig verklausulierte Unterscheidung zwischen dem Dichter und dem Musiker in Wagner

unstatthaft, weil zu willkürlich. Der jugendliche Verfasser der *Feen* und des *Liebesverbotes* ist der selbe, den wir vor kurzem als Knaben Tragödien und Schäferspiele schreiben sahen, wobei der starke poetische Nachahmungstrieb uns weniger individuell charakteristisch erschien als jenes „Ringen nach Ausdruck", welches sich darin bekundete, dass der kleine Dichter sich mit so auffallendem Eifer erst auf die Beherrschung der Wortsprache und nachher auf die der Tonsprache stürzte. Es ist eben der eine, selbe Mann, der sich zur erschöpfenden Mitteilung seiner poetischen Absicht aller Ausdrucksmittel bedient und bedienen muss, der ebensowenig der „unerlässlichen Grundlage" der Wortsprache als der „verwirklichenden Mitwirkung" der Tonsprache entbehren kann. Geht man also auf die schöpferische Seele zurück, so ist hier jede Unterscheidung zwischen dem Dichter und dem Musiker rein künstlich: der Musiker ist der „den tiefsten Inhalt seiner Absicht kundtuende Dichter"; der Dichter kann aber diese Absicht überhaupt nur fassen — die Absicht, einen so tiefen Gefühlsinhalt unmittelbar kundzutun — insofern und weil er im Herzen ein Musiker ist. Je vollkommener nun Wagner's Meisterschaft wird, um so unmöglicher ist es, einen Strich zu ziehen und zu sagen: bis hierher geht das Werk des Dichters, hier beginnt das Werk des Musikers. Eine Dichtung wie die zum *Tristan* z. B. ist sowohl in ihrer ganzen Konzeption und in allen Hauptlinien der dramatischen Ausführung als auch in den intimsten Einzelheiten der Versbildung und der Wortwahl ebenso aus Musik hervorgegangen wie Aphrodite, die Göttin der vollendeten Schönheit, aus den Wellen des Meeres. Ob wir also das Schäferspiel des Jünglings oder die Meisterwerke des gereiften Mannes in Betracht ziehen, Wortdichter und Tondichter sind bei Wagner ein und das selbe Wesen. Um aber solche frühen Werke wie *Die Feen* und *Das Liebesverbot* richtig zu verstehen — ich meine, um ihre Bedeutung und ihren Sinn in der Lebensentwickelung Wagner's mit Verständnis zu deuten — darf folgende sehr einfache Erwägung nicht übergangen werden. Die Wortsprache lernt sich gewissermassen von selbst; von der Geburt an wird sie stündlich geübt, und unsere Schulbildung bezweckt zum grossen Teil nichts weiter als die Befestigung in der Handhabung dieses Ausdrucksmittels; die Tonsprache

BRÜSSEL 1860

dagegen bedingt zu ihrem vollkommenen Gebrauch die Beherrschung einer äusserst komplizierten Technik, die ebenso ausserhalb des gewöhnlichen menschlichen Gesichtskreises liegt wie die höhere Mathematik. Man hat grosse Dichter mit sehr geringer Schulbildung gesehen: niemals hat ein Komponist gelebt, der nicht die Technik des musikalischen Apparates durch lange mühsame Studien erworben hätte. Die Musik erfordert eben eine Technik. Zur Erreichung absoluter Meisterschaft im Gebrauch des technischen Apparates — ich spreche nicht von der dichterischen Vertiefung — haben die unzweifelhaftesten musikalischen Genies, ein Mozart, ein Beethoven, viele Jahre gebraucht. Darum sahen wir auch Wagner, als er ernstlich an das Studium der Tonkunst schritt, ganz Musiker werden, sahen wir ihn eine Zeitlang rein musikalische Werke, Ouvertüren und Sonaten und Symphonien, schreiben. Aber auch jetzt, wo er mit den *Feen* und dem *Liebesverbot* zu seinem eigentlichen Gebiet, zur Bühne, zurückkehrt, waltet der Musiker unverkennbar vor — oder, besser gesagt, der Wort-Tondichter Richard Wagner ist am meisten um den musikalischen Ausdruck besorgt: die Sorge, hierin das Richtige zu treffen, bestimmt ihn fast durchweg, sowohl in der Wahl des Stoffes als in seiner Ausführung. Wenn man aber — was gewöhnlich geschieht — die Sache so darstellt, als sei Wagner damals „Musiker" — einfach „Opernkomponist" — gewesen und erst später sei er nach und nach zum „Dichter" geworden, so stellt man offenbar den Kegel auf den Kopf. Nicht weil Wagner vorwiegend Musiker war, bildet die Musik in diesen frühen Werken das vorherrschende Element, sondern im Gegenteil, weil er noch nicht ein so grosser, ein so gewaltiger Musiker war wie später. Man wird wohl kaum im Ernst zu behaupten wagen, es sei mehr Musik in den *Feen* als in *Tristan* und *Parsifal?* In den frühen Werken ist eben der Musiker noch nicht ganz flügge, beherrscht der spätere Meister den musikalischen Ausdruck noch nicht unbedingt; er wagt es noch nicht, sich der Musik als seinem heimischen Element vollkommen sorglos anzuvertrauen. Die schwierigsten Aufgaben des Kontrapunktes löste er freilich schon spielend — dies Zeugnis hatte ihm der Thomaskantor ausgestellt; seine Beherrschung des polyphonen Satzes war zwar schon bewundernswert, seine Kenntnis der menschlichen

Stimme und der Orchesterfarben auffallend; was ihm aber noch fehlte, war das unbedingte Vertrauen auf die poetische Allmacht der Musik. Nicht aus ihrer Fülle bestimmt hier die Musik das Gedicht — wie in *Tristan* — sondern die Sorge um den musikalischen Ausdruck wirkt bestimmend und vielfach hemmend auf die Dichtung. Die Entwickelung Wagner's kann von diesen ersten Versuchen an als ein progressives Erstarken des Musikers betrachtet werden. Und wollen wir das wirklich charakteristische Merkmal der *Feen* und des *Liebesverbotes* in dieser Evolution bestimmen, so dürfen wir nicht die Behauptung aufstellen: hier war Wagner noch ein blosser Musiker, sondern wir müssen vielmehr sagen: hier spielt die Musik eine überwiegende Rolle und verleiht diesen dramatischen Versuchen den Stempel reinmusikalischer, opernhafter Werke, bloss weil der Wort-Tondichter des musikalischen Ausdruckes (wie er dessen für sein Ziel bedarf) noch nicht vollkommen Herr ist: die ihr noch anhaftende Unselbständigkeit macht die Musik zum äusserlich vorherrschenden Element.

---

3. Rienzi und Der Fliegende Holländer.

Geschichtliche Daten

Die Idee, den römischen Tribunen zum Helden einer Oper zu erwählen, scheint bei Wagner so weit zurückzureichen, dass sie zeitlich wohl unmittelbar an die Ausführung des *Liebesverbotes* anknüpft. Den endgültig bestimmenden Anstoss gab aber der bekannte Roman Bulwer's, den der Meister im Sommer 1837 las. Im Januar 1838 entstand der erste ausführliche Entwurf des *Rienzi* und im Sommer des selben Jahres die Dichtung. Trotz der grossen Unterbrechung durch die Reise nach Paris im Sommer 1839 und durch die vielen Plackereien, die dann angingen, war die Partitur im November 1840 vollendet. In jenem Frühjahr 1838 aber, gerade als Wagner an die Ausführung seiner *Rienzi-Dichtung* ging, trat auch die Gestalt des *Fliegenden Holländers* — durch eine zufällige Lektüre angeregt — lebhaft vor seine Phantasie; der Meister schreibt von jenem ersten Eindruck: „Dieser Gegenstand reizte mich, und prägte sich mir unauslöschlich ein". Einstweilen wich

jedoch die Gestalt des *Holländers* vor der des *Rienzi* zurück. Als nun Wagner im Sommer 1839 auf einem kleinen Segelschiff bei Sturm und Wetter von Pillau nach London reiste, wobei das Schiff einmal an der Küste Norwegens vor Anker gehen musste, „da tauchte der *Fliegende Holländer* wieder auf: an Wagner's eigener Lage gewann er Seelenkraft; an den Stürmen, den Wasserwogen, dem nordischen Felsenstrande und dem Schiffgetriebe Physiognomie und Farbe" (IV, 321). In Paris angekommen, reichte Wagner einen Entwurf zum *Fliegenden Holländer* bei der Grossen Oper ein, noch ehe er *Rienzi* vollendet hatte; der Entwurf wurde ihm abgekauft, die Dichtung und Komposition jedoch andern übergeben! Bald nach der Vollendung des *Rienzi* (im Mai 1841) dichtete dann der Meister seinen eigenen Text und vollendete in sieben Wochen die ganze Komposition (in der Skizze), also wenige Monate nach *Rienzi.* Dass *Rienzi* und *Der Fliegende Holländer* bald darauf (im Winter 1842—43) wenige Wochen nacheinander in Dresden zur ersten Aufführung gelangten, ist schon im ersten Kapitel berichtet worden. Der grosse Erfolg dieser Werke war es, was zu Wagner's Ernennung zum Hofkapellmeister in der sächsischen Hauptstadt führte.

Das Quid pro quo

Es wäre wohl nicht schwer, der künstlerischen Entwickelung des Wort-Tondichters schrittweise von jenem Schäferspiel an, bei dem er Worte und Musik zugleich schrieb, bis zum *Ring* und zu *Tristan* mit Verständnis zu folgen, trügen wir nicht vor dem geistigen Auge gleichsam gefärbte Brillen, nämlich die fertigen Begriffe, die uns alle Erscheinungen in bestimmten unabänderlichen Farben erblicken und somit die feineren — oft wesentlichsten — Abstufungen übersehen lassen. In diesem Falle ist es der Begriff „Oper", der das Verständnis erschwert. Wagner sagt einmal: „Die unlösbarsten, quälendsten und entwürdigendsten Belästigungen, Sorgen und Demütigungen sind für mein Leben aus diesem einen Missverständnis hervorgegangen, welches mich der Welt und allen in ihr enthaltenen ästhetischen und sozialen Beziehungen, durch die Nötigung der äusseren Lebensgestaltung und der Lage der Dinge, eben nur als ‚Opernkomponisten' und ‚Opernkapellmeister' hinstellte. Dieses sonderbare *Quid pro quo* hat mich in eine stete Konfusion aller meiner Beziehungen zur Welt und namentlich meiner

Haltung gegenüber ihren Ansprüchen an mich bringen müssen“ (VIII, 238). Dieses selbe Quid pro quo wirkt aber noch heute ebenso störend auf das volle, freie Verständnis von Wagner's dichterischer Anlage und von dem Wesen seiner Werke. Schon dass Wagner ohne weiteres zu der Kaste der ausübenden Fachmusiker gezählt wird, ist irreführend; denn nur etwa zwölf Jahre war er als Kapellmeister tätig, also nur ein Sechstel seines ganzen und nicht ein Viertel seines öffentlichen Lebens. Wagner ist nicht in Musikerkreisen aufgewachsen; seine musikalischen Fachstudien hat er, während er Student der Philosophie war, auf dem Wege des Privatunterrichts absolviert und ohne jemals den Fuss in eine irgendwie geartete „Musikschule“ gesetzt zu haben; das Weitere hat er dann durch unermüdliches Studium von Partituren, namentlich denjenigen Beethoven's (er hat mit 20 Jahren die Neunte schon auswendig gewusst!) und durch zahlreiche eigene Kompositionsversuche sich erworben. Dann ging er zur Bühne. Schon diese ganze Entwickelung zeigt einen Mann, dem die Musik nicht Selbstzweck, sondern ein Mittel des Ausdrucks ist. Man beachte auch, dass Wagner's musikalische Technik eine — wenn ich so sagen darf — rein geistige war; auf mechanische Technik, d. h. auf die Beherrschung irgend eines Instruments, hat er keine Stunde seines Lebens vergeudet. Auch seine unvergleichlichen Leistungen als Kapellmeister sind nicht als das Ergebnis einer seltenen technischen Virtuosität aufzufassen, sondern als das einer lebensvollen, überall das Richtige intuitiv treffenden Auffassung des poetischen Inhaltes bedeutender Tonwerke seitens eines grossen Dichters — welcher allerdings den gesamten technischen Aufbau souverän beherrschte. In Wahrheit gehörte aber Wagner nicht in das Kapellmeisteramt, und nur die Not hat ihn zeitweilig zur Annahme dieser Stellung bestimmt. Solche „poetischen“ Kapellmeisterleistungen können nicht allabendlich wiederholt werden. Und dann, Wagner war Dramatiker: sein Platz war auf der Bühne zur Leitung der gesamten dramatischen Darbietung, einschliesslich des musikalischen Teiles; so hat er es bekanntlich in München und in Bayreuth gehalten. Wagner durch die Brille des „Opernkapellmeister-Begriffes“ ansehen, heisst also seine ganze Gestalt verzerren. Denn nennt man z. B. Molière einen Schauspieler, so betont man etwas Wahres

und für seinen Genius durchaus Bezeichnendes; wird Wagner dagegen unter den Begriff eines Fachmusikers subsumiert, so begeht man damit den logischen Fehler, einen untergeordneten Begriff zum Hauptbegriff zu erweitern. Es ist das selbe, als wenn man Schiller zu den „Historikern" rechnen und seine dichterische Tätigkeit dadurch als ein Nebensächliches bezeichnen wollte. Über den „Opernkapellmeister Wagner" sollte füglich ein Missverständnis nicht mehr denkbar sein. Schwieriger ist die Verständigung über den „Opernkomponisten". Denn die Bühnenwerke aus seiner ersten Lebenshälfte werden vom Meister selber als Opern betitelt: *Die Feen* und *Lohengrin* z. B. heissen „Romantische Oper", *Das Liebesverbot* „Grosse komische Oper", *Rienzi* „Grosse tragische Oper", ja, sogar *Siegfried's Tod,* der erste Versuch einer Dramatisierung des Nibelungenmythos (aus dem Jahre 1848) heisst noch im ursprünglichen Manuskript „Eine grosse Heldenoper in drei Akten". Speziell von *Rienzi* bekennt Wagner: „Ich sah meinen Stoff nur durch die ‚Oper' hindurch"; Ähnliches berichtet er von anderen Werken aus diesem Lebensabschnitt. Und dennoch hörten wir ihn sich bitter über das Missverständnis beklagen, welches ihn der Welt als Opernkomponisten hinstellt. Man beachte aber wohl, dass der Meister in jenem oben (S. 331) angeführten Satz das Wort „nur" anwendet: das Missverständnis bestehe darin, „ihn nur als Opernkomponisten hinzustellen". Wagner leugnet nicht, dass er zu einer Zeit seines Lebens Opernkomponist war, im Gegenteil, er spricht oft davon und nennt die Oper „gleichsam die Brille, durch die er unbewusst seine Stoffe erblickte". Er war aber niemals nur Opernkomponist, sondern er war, wir wir gesehen haben, von Hause aus Dichter, und die naive Verwunderung darüber, dass dieser Komponist „selber seine Texte geschrieben habe", würde allerdings nicht minder naiv, doch logisch besser begründet sein, wenn sich die Menschen darüber verwunderten, dass dieser Dichter selber seine Musik geschrieben hat. Schon *Die Feen* und *Das Liebesverbot* sind beachtenswerte dichterische Leistungen — wenn auch nicht in den Einzelheiten der Ausführung, wo die Rücksicht auf die „Oper" hemmt und verunstaltet, so doch in der Anlage des Ganzen, in der Weise, wie der Verfasser sich der Stoffe, die ihm Gozzi und Shakespeare darreichen, bemächtigt, um

sie für eine anders geartete künstlerische Gestaltung umzuarbeiten. Gerade hierin zeigt sich die dichterische Grundkraft. Die Art z. B., wie Wagner Gozzi's *Donna serpente* zu einem Drama der Erlösung durch die Liebe umgewandelt hat, nicht aber der Erlösung des Weibes bloss aus ihrer Verzauberung, sondern vor allem des treuen Geliebten aus irdischem Jammer zur himmlischen Seligkeit, ist höchst bemerkenswert; und dass er hierdurch die uralte indische Sage ganz unbewusst in ihrer ursprünglichen, reinen Gestalt wieder herstellte, beweist uns die ungeheure Tiefe seines poetischen Blickes.[1]) Auch die Art, wie im *Liebesverbot* der Statthalter und Isabella von Shakespeare's Typen abweichen, um der musikalischen Charakteristik mehr Boden zu geben, wie das Innere ihrer Seelen — das man bei Shakespeare mehr erraten muss — hier, wo ein neues künstlerisches Ausdrucksmittel zur Verfügung steht, gewissermassen blossgelegt wird, verleiht selbst dieser Arbeit, die einer oberflächlicheren Stimmung entsprang, ein tieferes Interesse. Wenn ich mir also Wagner's Worte zu eigen mache und mit Nachdruck darauf verweise, dass man unmöglich seine frühen Werke auf ihren Wert schätzen und ihre Bedeutung für des Meisters eigene künstlerische Entwickelung richtig deuten kann, wenn man sie nur als Opern betrachtet, so handelt es sich mir wahrlich um keine eitle Wortklauberei, sondern um eine Einsicht, die ohne etwas kritischen Scharfblick nicht leicht zu erlangen ist. Ich will hiermit darauf aufmerksam machen, dass ausser dem Textverfertiger und dem Tonsetzer, die beide infolge der dominierenden Opernabsicht stark befangen bleiben, hier ein *gestaltender Dichter* am Werke ist, der unsere volle Beachtung verdient. Dieser Dichter ist jener Seher, von dem ich in der Kunstlehre gesprochen habe;[2]) die künstlerische Meisterschaft — der Künstler — wird erst nach und nach immer vollkommener, denn hier gibt es eine Materie, die der Geist erst überwinden muss; der Seher aber ist schon von Anfang an da, seine Kraft ist eine angeborene; und ich meine, wir machen von unserem kritischen Scharfsinn einen nützlicheren Gebrauch, wenn wir in Wagner's „Opern“ mit seiner Hilfe

---

[1]) Vergl. *Rigveda* X, 95 und *Çatapatha Brâhmana* XI, 5, 1.

[2]) Vergl. S. 288 fg.

den Poeten aufdecken, der nach Ausdruck ringt, als wenn wir auf Unzulänglichkeiten hinweisen, die jeder halbwegs vernünftige Mensch sofort selber bemerken kann.

Von keiner „Oper“ Wagner's gilt das alles mehr als von *Rienzi,* und infolgedessen dürfte wohl keines seiner Werke bis zur Stunde so gänzlich unverstanden geblieben oder vielmehr so falsch verstanden worden sein. Und da nun ausserdem die Strichpraxis an sämtlichen Bühnen *Rienzi* dermassen verunstaltet hat, dass Wagner's Drama in seiner Entwickelung, Motivierung und Katastrophe vollkommen unverständlich wurde, so musste man glauben, man habe es hier einfach mit Scribe-Meyerbeer'schen Effekten zu tun, die Wagner so treffend als „Wirkung ohne Ursache“ festgenagelt hat. Und in der Tat, ganz allgemein gilt *Rienzi* als eine „Oper in Meyerbeerschem Stile“ oder gar als „aus der Schule Meyerbeer's“. Nun ist zunächst eine Erinnerung hier am Platze: als Wagner *Rienzi* dichtete und die zwei ersten Akte der Oper ausführte (wodurch die übrige musikalische Gestaltung bestimmt war), kannte er von Meyerbeer nur *Robert den Teufel;* denn *Die Hugenotten* sind erst 1836 in Paris herausgekommen, und bis nach Königsberg und Riga, wo Wagner in den folgenden Jahren weilte, drang diese Oper nicht so bald. Wer aber dartun wollte, *Rienzi* sei aus Robert dem Teufel hervorgegangen, würde selbst dem phantasievollsten Leser zu viel zumuten![1]) An welche Operngattung dagegen *Rienzi* in Wahrheit anlehnt, könnte jeder sofort erkennen, wenn nicht die grossen Meisterwerke der echten französischen Schule, die wirkliche „heroische Oper“, von unseren Bühnen gänzlich verschwunden wären. Zum Glück wissen wir aus des Meisters Erinnerungen ganz genau, dass es namentlich der Eindruck einer Aufführung von *Fernando Cortez* unter Spontini's persönlicher Leitung war, was ihn zu der Konzeption des *Rienzi* begeisterte, und auch von der Musik schreibt er: „Im *Rienzi* bestimmte mich überall da, wo mich nicht bereits schon der Stoff zur Erfindung bestimmte, der italienisch-französische Melismus, wie er mich zumal aus den Opern Spontini's ange-

[1]) Meyerbeer's *Prophet,* auf dessen „Einfluss“ man ebenfalls schon öfters hingewiesen hat, wurde zum ersten Male im Jahre 1849 aufgeführt, zwei Jahre nach der Vollendung des *Lohengrin!* Dass *Rienzi* die ganze Konzeption des *Propheten* beeinflusst habe, ist dagegen als höchst wahrscheinlich anzunehmen.

sprochen hatte.“ Das sei also zunächst festgestellt. Denn hören wir auch Wagner mit der ihm eigenen Natürlichkeit und Aufrichtigkeit gestehen: „Bei der Textverfertigung des *Rienzi* fiel mir im wesentlichen noch nichts anderes ein, als ein wirkungsvolles Opernbuch zu schreiben; die „grosse Oper“ mit all ihrer szenischen und musikalischen Pracht, ihrer effektreichen, musikalisch-massenhaften Leidenschaftlichkeit, stand vor mir“, so macht es doch einen gewaltigen Unterschied, ob die „musikalische Pracht“ und die „effektreiche Leidenschaftlichkeit“, die einen jungen Komponisten zur Nachahmung reizen, diejenigen Meyerbeer's sind oder dagegen diejenigen Spontini's. Betrachtet man *Rienzi* bloss als Oper, so dürfte man wohl sagen, *Rienzi* sei das letzte Werk aus jener französisch-italienischen Schule der grossen heroischen Oper; infolge der angeborenen Bedeutung seines Verfassers ist es auch das grösste — wenngleich ohne Zweifel nicht das reifste.

Rienzi ist aber nicht bloss eine Oper. Um sich davon zu überzeugen, lese man den Text, den Wagner in den ersten Band seiner *Gesammelten Schriften* aufgenommen hat, und man nehme darauf den vollständigen Klavierauszug durch, damit man auch die Tondichtung als Ganzes kennen lerne.[1]) *Rienzi* ist in Wirklichkeit ein gewaltiges dramatisches Werk, eine grossartige Tragödie; der Meister hatte recht, hier von einer „grossen tragischen Oper“ zu sprechen. Ich behaupte, dass als Schöpfer von Gestalten Wagner in *Rienzi* fast schon auf der Höhe seiner Meisterschaft steht. Namentlich der Held, Rienzi, kann den Vergleich mit jeder späteren Schöpfung Wagner's getrost bestehen. Will man die schöpferische Kraft, die der 25jährige Dichter hier betätigt hat, voll ermessen, so lese man Bulwer's Roman und vergleiche seinen Helden mit dem Wagner's! Man sehe auch genau zu, wie Wagner den grossen, überreichen Stoff bewältigt und zu einem einfachen, leicht übersichtlichen Vorgang verdichtet hat.[2]) Das ist das Werk eines

[1]) Nur in Karlsruhe und neuerdings auch in Berlin und München kann man eine Aufführung von *Rienzi* erleben, aus der eine Kenntnis von Wagner's Drama zu entnehmen ist. (Nachtrag. — Die sinnloseste Verunstaltung des Werkes ist inzwischen allerorten wieder eingeführt worden.)

[2]) Näheres hierüber in einem vorzüglichen Aufsatz von Eduard Reuss in den *Bayreuther Blättern*, Jahrgang 1889, S. 150.

Dichters, eines wirklich grossen Dichters. Während Scribe-Meyerbeer nur auf Theatereffekte, auf packende Situationen ausgehen, findet hier nicht eine Bewegung statt, die nicht zur Schilderung des Charakters des Helden beitrüge. „Der Deutsche baut von innen", sagt Wagner; der Deutsche will auch im Drama vor allem die Seele — das Innere, Verborgene — erkennen; darum konnte auch der künstlerische Genius dieses Volkes nicht eher ruhen, als bis er durch die neue Form des Wort-Tondramas bis in das innerste Herz der Handelnden eingedrungen war. Das Innere aber ist viel einfacher als das Äussere: tausend Zufälligkeiten verschwinden hier; alles, was Konvention und Mode ist, was nur lokalen oder historischen Sinn besitzt, ist seelisch ohne Bedeutung. Dadurch erhalten die Gestalten in Wagner's Werken bei aller Wärme und Leidenschaft doch etwas Typisches, Symbolisches, wie es die Kunst seit den Griechen nicht wieder erlebt hatte. Hierauf komme ich bei anderer Gelegenheit zurück; hier wollte ich zunächst nur andeuten, dass Wagner's *Rienzi* anders sein musste als der Bulwer's und dass zu einer derartigen Neuschöpfung eine sehr bedeutende Dichterkraft gehört. Ich möchte aber auch noch darauf aufmerksam machen, wie sehr infolge des berührten Umstandes Wagner's *Rienzi* den Bulwer's übertrifft. Bulwer konnte im Roman nicht anders, er musste uns ausser dem Helden, der auf Gott vertraut, den praktischen Politiker, den Förderer der Industrie, den abergläubischen Katholiken, den Liebhaber einer reichen Dame usw. zeigen; er hat seine Aufgabe vorzüglich gelöst. Wagner dagegen zeigt uns nur die wesentlichsten Züge: die unbedingte, glaubensfrohe Ergebung in Gottes Willen, die begeisternde, aufopfernde Liebe zum Vaterland, die Grossmut gegen den Feind, die Strenge gegen sich und die Seinen ..... Aber auch dort, wo Rienzi's Individualität sich im Widerspruch offenbart — die Prachtliebe und zugleich die Einfalt, der Hochmut gepaart mit Demut usw. — weiht uns Wagner durch wenige Züge in diese Geheimnisse des innersten Wesens ein. Wer sollte nun nicht fühlen, dass wir den Menschen Rienzi besser kennen und einen weit tieferen Blick in seine Seele getan haben durch Wagner's Drama als nach der ausführlichen Schilderung und nach allen Intriguen des Romans? Wagner hat uns hier, wie Schiller in

seiner *Jungfrau von Orleans,* eine wirkliche Geschichtsstunde gegeben. Denn es ist einfach unmöglich, Geschichte — ich meine hier Seelengeschichte — nach Dokumenten zu konstruieren; die äusseren Vorgänge sind nur Reflexe, sie kreuzen sich nach allen Richtungen, und nirgends kommt eine Willensbewegung ganz rein zum Ausdruck; nur der Dichter blickt in die Tiefen der Seele und kann uns die einfache, grosse Wahrheit zeigen. Und nun die Musik als Ausdrucksmittel in den Händen dieses Dichters! Gewiss sagt uns das Gebet *Rienzi's* am Anfang des fünften Aktes mehr über diesen grossen Mann als zehn Bände archivarischer Forschungen. Wenn nun trotz alledem gerade in *Rienzi* eine so „auffällige Vernachlässigung der Diktion und des Verses" stattfindet, dass Wagner selber öfters die Aufmerksamkeit darauf lenkt, so macht dieser Umstand das Werk zu einer um so besseren Schule für das Verständnis von Wagner's poetischer Bedeutung. Uns gelten nämlich gewöhnlich die Zierlichkeit des Verses, die Wahl der Metaphern, die Verkettung schöner Gedanken als die Grundbedingungen einer bedeutenden Dichtung; aber sehr mit Unrecht. Die Grundeigenschaft des grossen Dichters ist seine Gestaltungskraft. Hier nun haben wir den eigentümlichen Fall, dass in einer absichtlich operntextmässig ausgeführten, ziemlich achtlos versifizierten Dichtung dennoch eine grossartige Tragödie zur Gestaltung gelangt. Das mag uns wohl zu denken geben. Die tiefere Erklärung für diese auffallende Tatsache ist in der poetischen Macht der Tonsprache zu suchen.

Wagner sagt in der Einleitung zum ersten Bande seiner Schriften: „Der *Rienzi* möge somit als das musikalische Theaterstück angesehen werden, von welchem meine weitere Ausbildung zum musikalischen Dramatiker ihren Fortgang nahm." Und in der Tat, das unterscheidende Merkmal des *Rienzi* in Wagner's Lebenswerk ist, dass fast der gesamte „Ausdruck" hier der Musik anvertraut wird. Durch seine ersten Bühnenerfahrungen belehrt, glaubte der Meister in jenem Augenblick, es sei unmöglich, das Wort in Verbindung mit der Musik zur Geltung zu bringen (vergl. 1, 2); darum vernachlässigte er die Diktion (worauf er in seinen frühesten Versuchen Sorgfalt verwendet hatte); der Gesamtausdruck litt aber hierunter nicht, sondern er wurde jetzt vorwiegend in die Musik gelegt. Mit

den Worten gab der Dichter nur eine allgemeine Umrisszeichnung; alles, was er eigentlich zu sagen hatte, sagte er in Tönen. Offenbar knüpft also *Rienzi* direkt an die vorausgehenden Werke *Die Feen* und *Das Liebesverbot* an, bei denen ebenfalls der musikalische Ausdruck das stark vorwiegende Element war. Nur ist bei *Rienzi* ein grosser Schritt geschehen „aus dem Unbewusstsein zum Bewusstsein" (um ein Wort Wagner's über *Lohengrin* auf dieses in mancher Beziehung nahe verwandte Werk anzuwenden), weil hier, mit voller Absicht und Überlegung der Musik der gesamte Ausdruck aufgebürdet und dafür die Diktion vernachlässigt worden ist. Wir sehen also hier den bereits mit voller Meisterschaft gestaltenden Dichter dennoch behufs des Ausdrucks fast absoluter Musiker werden: das wäre etwa die „Formel" des *Rienzi,* wenn sich ein lebendiges Werk jemals in eine Formel einzwängen liesse.[1])

Will man aber *Rienzi* richtig beurteilen, namentlich auch in seinem Verhältnis zu Wagner's gesamter künstlerischer Entwickelung, so versäume man niemals, das mit ihm zugleich entstandene Werk *Der Fliegende Holländer* daneben zu halten.

Der Fliegende Holländer

Die mir gesteckten Raumgrenzen gestatten mir nicht, den *Holländer* so ausführlich wie *Rienzi* zu besprechen. Es ist auch nicht nötig; denn in diesem zweiten, in Paris vollendeten Werk — „mit dem sich Wagner", wie er schreibt, „aus allem Instrumental-Musik-Nebel zur Bestimmtheit des Dramas erlöste" (U. 248) — tritt der Dichter doch zu scharf hervor, als dass er übersehen und sein Werk — zur Abwechslung — etwa der Marschnerschen Schule zugezählt werden könnte. Das Merkwürdige, fast Irreführende ist aber hier zunächst, zwei so gänzlich verschiedene Werke wie *Rienzi* und der *Holländer* unmittelbar aufeinanderfolgen zu sehen, und zwar so schnell, dass „die erste Oper kaum beendigt war, als die zweite fast fertig schon vorlag" (I, 4). Diesen Vorgang zu verstehen, halte ich für das einzig Nötige; denn hiermit ist das volle Verständnis der biographischen oder „entwickelungstheoretischen" Bedeutung beider Werke gegeben; alles Übrige, Tiefere, Individuelle muss der

[1]) Eingehenderes über das Verhältnis von Dichtung und Musik in *Rienzi* in meinem *Drama R. Wagner's,* S. 41ff.

unmittelbaren Wirkung des Kunstwerkes von der Bühne herab überlassen bleiben.

„Vom *Holländer* an beginnt meine Laufbahn als Dichter, mit der ich die des Verfertigers von Operntexten verliess"; so berichtet der Meister (IV, 328). Ein solcher herausgerissener Satz kann aber zu grossen Missverständnissen führen, und gerade bei diesem Satz aus der *Mitteilung an meine Freunde* ist das häufig geschehen. Man meint, Wagner gestehe selber durch diese Worte, er sei früher nicht Dichter, sondern nur Musiker gewesen, während offenbar das Wort „Dichter" hier in einem eng beschränkten Sinne genommen ist, als Gegensatz zu „Operntextverfertiger". Von nun an stellt Wagner an die Wortdichtung als solche dichterische Ansprüche; die Wortdichtung, welche bisher durch die Rücksicht auf Opernbedürfnisse und durch die Sorge um den musikalischen Ausdruck nach allen Seiten hin beschränkt war, tritt von nun an mehr in den Vordergrund. Wie wenig hierdurch eine prinzipielle Änderung angedeutet wird, geht zur Genüge aus der Tatsache hervor, dass Wagner nach Vollendung des *Holländers* eine historische Oper im Stile *Rienzi's* entwarf, *Die Sarazenin!* Der Vorgang ist also nicht so aufzufassen, als sei Wagner plötzlich durch irgend ein Hexenkunststück aus einem „Musiker" zu einem „Dichter" umgewandelt worden, sondern es kommt darin zuvörderst und zuoberst das Erstarken des Musikers zum Ausdruck. Die Ausführung des „Musikdramas" *Rienzi,* diese grossartigste Kraftäusserung des Musikers, war es, die zur endgültigen Befreiung des Dichters — im *Holländer* — geführt hatte. Das setzt auch der Meister an einer anderen Stelle seiner *Mitteilung,* wo er wieder auf den *Holländer* zu sprechen kommt, sehr klar auseinander: „Ich war von nun an in bezug auf alle meine dramatischen Arbeiten zunächst Dichter, und erst in der vollständigen Ausführung des Gedichtes ward ich wieder Musiker. Allein ich war ein Dichter, der des musikalischen Ausdrucksvermögens für die Ausführung seiner Dichtungen sich im voraus bewusst war; ich hatte dieses Vermögen soweit geübt, dass ich meiner Fähigkeit, es zur Verwirklichung einer dichterischen Absicht zu verwenden, vollkommen inne war, und auf die Hilfe dieser Fähigkeit beim Fassen dichterischer Entwürfe nicht nur sicher rechnen, sondern

in dem Wissen hiervon diese Entwürfe selbst freier nach dichterischer Notwendigkeit gestalten konnte, als wenn ich sie mit besonderer Absicht für die Musik gestaltet hätte. Zuvor hatte ich die Fähigkeit des musikalischen Ausdruckes mir in der Weise anzueignen gehabt, wie man eine Sprache erlernt. Wer eine fremde, ungewohnte Sprache noch nicht vollkommen innehat, muss in allem, was er spricht, auf die Eigenart dieser Sprache Rücksicht nehmen; um sich verständlich auszudrücken, muss er fortwährend auf diesen Ausdruck selbst bedacht sein, und was er sprechen will, absichtlich für ihn berechnen — — — Jetzt hatte ich aber die Sprache der Musik vollkommen erlernt; ich hatte sie jetzt inne, wie eine wirkliche Muttersprache" (IV, 386). Man sieht, der überraschende Abstand zwischen *Rienzi,* der pomphaften, „musikalisch-massenhaften", fünfaktigen Oper, und dem „einaktigen", schmucklosen, herben *Holländer* verhindert doch nicht, dass gerade diese zwei Werke innigst nahe verwandt sind.

Auf den *Holländer* werde ich in Verbindung mit *Tannhäuser* und *Lohengrin* noch zurückkommen; hier habe ich es für wichtig gehalten, den gänzlich verkannten *Rienzi* — der mit Recht als „ein Markstein in der Geschichte der Kunst" bezeichnet worden ist — ausführlicher zu besprechen und einzig auf die Abhängigkeit des ersten „Dichterwerkes" des Meisters (des *Holländers*) von seinem ausschliesslichsten „Musikwerke" *(Rienzi)* den Nachdruck zu legen. *Rienzi* ist der Angelpunkt in Wagner's künstlerischer Entwickelung. Aus der richtigen Auffassung dieses Werkes ergibt sich ein volles und zugleich kritisches Verständnis aller Werke aus der ersten Lebenshälfte, sowohl der ihm vorangehenden als der nachfolgenden.

---

4. Tannhäuser und Lohengrin

Geschichtliche Daten

Auch diese zwei Werke hängen durch den Zeitpunkt ihrer allerersten Konzeption eng zusammen. Gleich nach der Vollendung seines *Holländers* traten die Gestalten des *Tannhäuser* und des *Lohengrin* bestimmend vor des Meisters dichterische Phantasie; es war in Paris, im Sommer 1841. Diese Gestalten

waren ihm nicht neu, er kannte sie seit seiner Kindheit; wenn sie gerade jetzt wieder vor seinem Blicke auftauchten, um nunmehr so innig mit seinem eigenen Seelenleben zu verwachsen, dass sie nach wenigen Jahren als „neuerfundene und neugestaltete Mythen“ in zwei unvergänglichen Meisterwerken der Welt geschenkt werden konnten, so kommt hier unzweifelhaft ein innerer Vorgang zum Ausdruck. Im *Lebensgang* sahen wir ja auch, wie der Aufenthalt in der Fremde die Sehnsucht nach allem Deutschen weckte. Nicht der Zufall hat Wagner alte Sagenbücher in die Hand gespielt, sondern der selbe künstlerische Entwickelungsgang, der zur Wahl des *Fliegenden Holländers* als Stoff führte, brachte ihn auch dazu, „sich für die Wahl des Stoffes vom historischen Gebiet ein für allemal zum Gebiete der Sage zu wenden“ (VII, 161). Welch geringfügigen Wert die äusseren Momente für den aus innerer Not schaffenden Künstler besitzen, beweist die auffallende Tatsache, dass Wagner, dessen erstaunliche Gedächtniskraft bis ins Alter ungeschwächt blieb, Verschiedenes über seinen *Tannhäuser* berichtet, was unsere Germanisten nicht anders erklären können als durch die Annahme eines Gedächtnisfehlers. Er sagt nämlich in seiner Mitteilung vom Jahre 1851, das „Deutsche Volksbuch vom Tannhäuser“ habe ihm die erste Anregung zu seinem Drama gegeben; es gibt aber gar kein Volksbuch vom Tannhäuser![1]) Ausserdem schreibt er: „Was mich aber vollends unwiderstehlich anzog, war die, wenn auch sehr lose Verbindung, in die ich den Tannhäuser mit dem „Sängerkrieg auf Wartburg“ in jenem Volksbuche gebracht fand“; nirgends aber, so versichern die Fachmänner, findet eine noch so lose Verbindung dieser beiden Sagenmomente statt, und jener für die gesamte Gestaltung von Wagner's *Tannhäuser* so entscheidende Zug wäre des Meisters ureigene, freie Schöpfung. Das erwähne ich nur nebenbei, um die verschwindend geringe Bedeutung aller solcher „Quellenforschungen“ an einem drastischen Beispiel darzutun; die Quelle des Kunstwerkes ist des Künstlers Herz; mögen die Germanisten und Mythologen sich von Wagner belehren lassen, das ist gewiss weise von ihnen — man bilde sich aber nicht ein, seine Kunstwerke bedürften irgend einer

[1]) Prof. Dr. Wolfgang Golther in den *Bayreuther Blättern*, 1889, S. 141.

wissenschaftlichen Exegese, weder bezüglich ihrer Entstehung, noch damit sie ihre volle Wirkung ausüben. Noch ehe die Proben zu *Rienzi* begannen, vollendete Wagner (im Sommer 1842) den ersten Entwurf zu seinem *Tannhäuser.* Auch diese Tatsache ist von grossem Interesse und verdient als Beweis, wie rein innerlich die ganze Entwickelung vor sich ging, besonders betont zu werden. Denn wir sehen, dass Wagner nicht allein seine vier ersten Bühnenwerke mit ihrer so scharf ausgeprägten Individualität und stark kontrastierenden Eigenart vollendet, sondern dass er auch den vollständigen Entwurf zu seinem fünften Werk, *Tannhäuser,* zu Papier gebracht hatte und die Gestalt des *Lohengrin* schon im Kopfe trug, ehe er zum erstenmale ein Werk von sich aufführen und somit auch „äusserlich" erleben durfte! Die gesamte Kunsttätigkeit dieser ersten Lebenshälfte, die schrittweise Annäherung an ein nur geahntes, noch nicht klar erfasstes Ziel — von den *Feen* bis zu *Lohengrin* — ist folglich *ein innerer Vorgang,* ein Vorgang im Herzen und im Kopfe des grossen Dichters. Darin dürfte auch zum Teil die beispiellose Klarheit des Entwickelungsganges ihre Erklärung finden. Wir können dem Himmel danken, dass das Schicksal keine Berührung zwischen diesem kräftigen, makellosen Kunsttrieb und der Welt zuliess, bis der Künstler zum Mann erstarkt und sich seiner künstlerischen Bestimmung bewusst war. Jetzt trat diese Berührung ein: am 20. Oktober 1842 fand die erste Aufführung des *Rienzi* statt, am 2. Januar 1843 die erste Aufführung des *Fliegenden Holländers;* am 1. Februar 1843 wurde Wagner zum Kapellmeister an der Hofoper in Dresden ernannt; wenige Wochen später war die Dichtung zu *Tannhäuser* vollendet. Die Pflichten des neuen Amtes scheinen die weitere Ausführung des *Tannhäuser* ein Jahr lang unterbrochen zu haben; im Jahre 1844 sehen wir aber den Meister bereits am Werke, und im Frühjahr 1845 ist die Partitur fertig. Die erste Aufführung fand am 19. Oktober 1845 statt, genau drei Jahre nach der des *Rienzi.* Im Sommer 1845, noch vor dieser ersten Aufführung des *Tannhäuser,* war aber *Lohengrin* schon entworfen worden; im Frühjahr 1846 entstand die Dichtung und vom Sommer 1846 bis zum Sommer 1847 die Musik. Nicht vor dem Jahre 1861 (in Wien) sollte Wagner dieses Werk selber erleben, nachdem er inzwischen *Tristan und Isolde*

116389

und die Hälfte des *Nibelungenringes* geschaffen hatte; auch hier also hatte die Entwickelung — jener letzte Schritt vom Unbewusstsein zum Bewusstsein — innerlich stattgefunden.

Die Geschichte der allmählichen Verbreitung dieser beiden Werke — *Tannhäuser* und *Lohengrin* — bis sie, in viele fremde Sprachen übersetzt, fast die ganze Welt erobert hatten, gehört zur Geschichte des 19. Jahrhunderts, kaum aber zur Biographie Wagner's, und zwar um so weniger, als die Opern, die zu so beispielloser Popularität gelangt sind, mit den Dramen, die der Meister beabsichtigt hatte, durchaus nicht identisch sind. Wer *Tannhäuser* und *Lohengrin* nur auf Opernbühnen gesehen hat, kennt diese Werke gar nicht, denn er kennt nur ein Zerrbild von ihnen. Hiermit spreche ich nicht eine eigene Ansicht aus, sondern ich wiederhole nur, was Wagner häufig selber gesagt hat. Von den ersten Aufführungen seines *Tannhäuser* in Dresden gesteht er, die Erinnerung daran sei ihm „ein Grauen" (U. 233); von anderweitigen Aufführungen dieses Werkes berichtet er Band IX, S. 253: „Ich glaube bescheiden anerkennen zu müssen, dass der Erfolg meines *Tannhäuser* auf den deutschen Theatern bisher nur noch auf einem Gefallen an lyrischen Details beruhte, während mir bei den von mir gekannten Aufführungen dieser Oper stets noch der in einem gewissen Sinne beschämende Eindruck verblieb, den *Tannhäuser,* wie ich mir ihn gedacht, gar nicht zur Darstellung gebracht zu sehen, sondern nur dies und jenes aus meiner Partitur, von welcher das meiste, nämlich eben das Drama, als überflüssig beiseite gelassen wurde." An Roeckel schreibt Wagner, die Aufführungen des *Tannhäuser* und *Lohengrin* „blieben für ihn künstlerisch ohne alles Interesse"; an Liszt: „Als ich *Tannhäuser* und *Lohengrin* dem Theaterschacher übergab, habe ich sie verstossen: sie sind von mir verflucht worden, für mich zu betteln und — nur noch Geld zu bringen!" Immer wieder bittet Wagner seine Freunde, ihm nichts über Aufführungen seiner Werke zu berichten; am 1. März 1870 sagt er: „Nichts wenigstens zu erfahren, ist jetzt meine einzige Stellung zu allen Aufführungen meiner Werke"; und im Jahre 1878 schreibt der Meister aus Bayreuth: „Wenn jene da aussen durch Aufführungen meiner Werke in ihren grossen Städten geärgert werden, so mögen sie dagegen versichert sein, dass

PARIS 1861

dies nicht zu meinem Vergnügen geschieht" (X, 33). Aus der Verbreitung und Beliebtheit dieser Werke können wir also nur auf die zaubermächtige Wirkung ihrer Musik schliessen sowie auf die unnennbare, geheimnisvolle Macht vollendeter, harmonischer Schönheit, die wie das Auge Siegfried's „selbst durch die Lügengestalt leuchtend zu uns strahlt". Erst in allerletzter Zeit (1891, 1892 und 1894) haben auf der Bayreuther Festspielbühne Aufführungen des *Tannhäuser* und *Lohengrin* stattgefunden, „wie der Meister sie sich gedacht hatte"; auf sie komme ich im vierten Kapitel zurück. Zur Illustration dieses — vielleicht nicht allen Lesern sofort begreiflichen — Verhältnisses können Wagner's eigene Erfahrungen in Zürich dienen. Auf Wunsch der dortigen Theaterleitung brachte er im Jahre 1852 seinen *Fliegenden Holländer* zur Aufführung; hierüber berichtet er an Uhlig: „Die erste Aufführung klärte mich bereits darüber auf, dass ich alle Illusionen für das Drama aufgeben und mich einzig damit begnügen musste, dass ich das Stück „Oper", das noch im *Fliegenden Holländer* steckt, gehörig zur Geltung brächte". Und in einer weiteren Stelle des selben Briefes erklärt er, er gebe zu, dass der *Holländer* „auch als Oper wirken könne" (U. 184). War das nun des Autors eigene Erfahrung, konnte er selber unseren Operntheatern nicht einmal das viel einfachere Drama *Der Holländer* zum Verständnis bringen, so kann man sich leicht vorstellen, wie es auf allen Theatern seinem *Tannhäuser* und seinem *Lohengrin* erging, welche von Kapellmeistern einstudiert und von Regisseuren in Szene gesetzt wurden, die von Wagner's dramatischen Absichten keine Ahnung hatten. Nicht also den Triumph dieser Werke ist es nötig hier zu betonen, sondern viel eher die Tatsache, dass, wie Wagner selber sagt, „ihr Erfolg auf einem Missverständnis beruht", die Tatsache, dass die Welt diese zwei gewaltigen Dramen eigentlich noch gar nicht kennt, meistens sogar kaum ahnt. Vielfach hört man noch heute die früher weitverbreitete Redensart: „Ich gehe bis zu *Lohengrin* mit, weiter nicht". Das ist eine pure Illusion unschuldiger Seelen. Wer das sagt, geht nicht bis zu den *Feen*, wer weiss, vielleicht nicht einmal bis zum Schäferspiel „mit"! Er ist einfach ein von der Opernseuche infizierter Mensch, der sich an Melodien berauscht, gleichviel unter welcher Marke sie ihm dargereicht werden; der

verunstaltete, verkrüppelte *Lohengrin* ist gerade noch gut genug für ihn. Das hehre Drama *Lohengrin* aber, das Werk Richard Wagner's, das zu den ewig schönen, unvergänglichen Schöpfungen des menschlichen Geistes gehört, das ahnt er gar nicht, sonst könnte er das banale, sinnlose und empörende Wort nicht sprechen.

Verhalten der Kritik

Noch eins muss ich aber bezüglich dieser enormen Popularität *Tannhäuser's* und *Lohengrin's* bemerken. Die jetzige Generation glaubt meistens, nur die späteren Werke Wagner's seien auf Widerstand gestossen, die früheren nicht; aus dieser angeblichen Sachlage werden dann die verschiedensten Argumente über Schwerverständlichkeit usw. gezogen. Es ist aber eher das Gegenteil wahr. Bei dem unbeeinflussten Publikum hat allerdings jedes gut aufgeführte Werk sofort Begeisterung erweckt, *Tristan* ebenso wie *Tannhäuser, Die Meistersinger* ebenso wie *Lohengrin;* gegen die Kritik und gegen die Urteile der Zunftmusiker haben aber *Tannhäuser* und *Lohengrin* einen viel härteren und längeren Strauss auszufechten gehabt als die späteren Werke. Ja, nicht einmal der „Oper" *Rienzi* erging es besser; als sie in Berlin 1847 gegeben wurde, berichtete die „Neue Zeitschrift für Musik" über den grossen Erfolg, fügte aber hinzu: „Gleichwohl wird sich die Oper schwerlich lange auf unserem Repertoire halten; denn die Kritiker sind mit aller Macht dagegen zu Felde gezogen." Will man nun wissen, wie die Kritik zu Felde zog? „Die Leute . . . . . werden jetzt durch Gendarmen ins Opernhaus getrieben, damit die Oper *Rienzi* nicht vor leeren Bänken gegeben werde. Man hat bereits den Vorschlag gemacht, die gefangenen Polen in den *Rienzi* zu schicken . . . . . Myroslawsky soll ganz blass vor Schreck geworden sein, als man ihm den Entschluss verkündet hat, ihn durch *Rienzi* zum Geständnis zu bringen. Auf diese Art wäre *Rienzi* doch zu etwas gut!" (Signale, im November 1847.) Das sollte 30 Jahre lang der Ton der Presse in bezug auf Wagner bleiben! Der berühmte Musiktheoretiker Moritz Hauptmann urteilte über die *Tannhäuser*-Ouvertüre: „Ich halte sie für ein ganz verunglücktes, ungeschickt konzipiertes Produkt . . . . . ganz grässlich, unbegreiflich, ungeschickt, lang und langweilig . . . . . wer so ein Ding machen und stechen lassen kann wie diese Ouvertüre, dessen Künstlerberuf scheint mir sehr wenig

entschieden". Noch im Jahre 1870 bezeichnete die selbe „Autorität" Wagner's Bühnenwerke als „Kunstnichtse" und „absurdes Herumgefasel im Metrischen und Harmonischen".[1]) Und über *Lohengrin* — dieses Werk, welches Liszt „ein einziges unteilbares Wunder ..... das höchste und vollendetste Kunstwerk" nannte — durfte noch im Jahre 1866, also 20 Jahre nach seiner Vollendung, die gesamte Berliner Presse Urteile wie die folgenden fällen: die Musik zu *Lohengrin* sei „die zum Prinzip erhobene Formlosigkeit ..... ein frostiges, Sinn und Gemüt gleichmässig erkältendes Tongewinsel ..... ein Abgrund der Langeweile ..... melodisch-leer (!) ..... jedes Gefühl für das Edle und Würdige in der Kunst reagiere gegen eine solche Verhöhnung des innersten Wesens der Musik usw." Trotz des Andrangs des Publikums behauptete ein Kritiker: „Weder für die mystischen Beziehungen der Handlung, noch für die kindlich stammelnde Sprache der Musik hat sich ein grosser Kreis von Verehrern gefunden".[2]) Mehr als 30 Jahre lang begegnen wir auch überall der selben stereotypen ironischen Redensart: „Nur eine kleine Schar Auserwählter ist befähigt, alle die gepriesenen Schönheiten des Werkes aufzufinden und zu geniessen"; zuerst tauchte diese Redensart in der „Neuen Zeitschrift für Musik" vom Jahre 1846 auf und bezieht sich auf *Tannhäuser!* Zuletzt musste in bezug auf *Tannhäuser* die Kritik nachgeben; dann hiess es aber: „Die wirkliche Gunst, in der *Tannhäuser* steht, überträgt sich insoweit auch auf den *Lohengrin,* dass ..... trotzdem ..... usw." Dann gibt die Kritik zu, auch *Lohengrin* sei ein Meisterwerk, sogar ein „geniales Meisterwerk". Zur Erlangung dieser Einsicht haben die grössten deutschen Blätter allerdings durchschnittlich 25 Jahre gebraucht. Aber *Tristan!* das sei dagegen eine entschiedene Verirrung. Später bekommt *Tristan* den Stempel des Meisterwerkes; der *Ring* ist aber ganz unleugbar eine Monstrosität.

---

[1]) Die „Grenzboten" waren es, die sich die Verbreitung dieses Blödsinns angelegen sein liessen. (Nachtrag. — Die Nennung des Jahres 1870 beruht, wie ich erfahre, insofern auf Irrtum, als die betreffenden Äusserungen zwar damals erst veröffentlicht wurden, doch von früher datieren und Privatmitteilungen entnommen sind.)

[2]) Noch ausführlichere Zitate findet man in Tappert's *Richard Wagner,* S. 57 ff.; sie sind alle aus den grössten Berliner Zeitungen.

Und so geht es weiter. Unter dem Einfluss dieser leitenden Zeitungen stimmten die meisten Menschen in den selben Ton ein. Wilhelm Lübke z. B., der vielgenannte Kunsthistoriker, hörte zufällig in Heidelberg eine Aufführung der *Meistersinger,* eine einzige; sofort verkündete er in einem der gelesensten Blätter deutscher Zunge, „die ganze Partitur sei nicht so viel wert wie ein einziges Lied von Gumpert!“ Diese beschämende Jämmerlichkeit erwähne ich hier zunächst, um darzutun, dass der Widerstand gegen Wagner nie vom Publikum, sondern immer von der Kritik und von den leitenden „Kunstkreisen“ ausgegangen ist; die Stimmung gegen Wagner, die dann bei so vielen Gebildeten gefunden wurde, die unsinnigen Behauptungen, die noch heute über seine Werke und über seine Person im Gange sind, das ist alles nur das künstliche Produkt jenes Federkrieges; hoffentlich trägt diese Einsicht mit dazu bei, uns allen über den Wert unserer Presse die Augen zu öffnen. Es ist aber ausserdem wichtig zu wissen, dass, während *Lohengrin* z. B. etwa ein Vierteljahrhundert heftig bekämpft wurde, *Tristan* zehn Jahre nach den namenlosen Schmähungen, die sein Erscheinen begrüsst hatten, die „Lieblingsoper“ der Münchener geworden war; der *Ring des Nibelungen* war schon fünf Jahre nach seiner ersten Aufführung nicht nur über alle grösseren Bühnen Deutschlands, sondern fast ganz Europas im Triumph gezogen; zu *Parsifal* schliesslich strömten von Anfang an die Menschen aus allen Weltteilen nach Bayreuth. Man schenke also der Märe von dem leichteren Erfolg der früheren Werke keinen Glauben.

Diese Behauptung hängt nämlich mit jener zweiten, ebenso haltlosen zusammen, Wagner habe bis zu *Lohengrin* sehr schöne Opern geschrieben, nach seiner Verbannung jedoch sei er in „nebelhafte Theorien“ bezüglich eines „Gesamtkunstwerkes“ hineingeraten, er sei auf einmal von einer Reformwut erfasst worden usw. usw. Das alles ist vollkommen aus der Luft gegriffen; es gibt gar keinen Bruch, keinen Sprung, keine plötzliche Abschwenkung in Wagner's künstlerischer Entwickelung. Wir haben gesehen, wie er in seinen vier ersten Bühnenwerken, einem ganz instinktiven Triebe folgend — der Sehnsucht nämlich, genau das zum Ausdruck zu bringen, was es ihn als Dichter auszusprechen drängte — wir haben gesehen,

wie er Schritt für Schritt seinem Ziele näher kam: nicht zwei dieser Werke sind sich ähnlich, jedes ist ein besonderes, neues Glied in der Entwickelungsreihe. Mit *Tannhäuser* und *Lohengrin* wurde diese Entwickelung nunmehr abgeschlossen: „Erst an dem vollendeten *Tannhäuser* und endlich an dem vollendeten *Lohengrin* bin ich mir über eine Richtung vollkommen klar geworden, in die mich unbewusster Instinkt trieb“ (Bf. an Liszt vom 22. Mai 1851). Diese ganze Entwickelung hat — trotzdem sie instinktiv und nur von einer positiven Erfahrung zur anderen fortschritt — nach den strengsten Gesetzen der Logik stattgefunden; ich wüsste nicht, wo man in der Geschichte der Kunst etwas Ähnliches fände; zu erklären ist das Phänomen wohl nur durch die ungewöhnliche Energie von Wagner's Charakter, die ihn gewissermassen von der Welt abschied und ihn mit der Atmosphäre seines eigenen Tuns und Hoffens umgab. Es findet aber ebensowenig eine Änderung in der Richtung statt zwischen *Lohengrin* und den folgenden grossen Werken der zweiten Lebenshälfte; jetzt ist sich der Meister „vollkommen klar geworden“, nicht aber klar über ein neues Ideal, über eine neu zu erstrebende Kunstgattung, sondern klar über das, was er erreicht hat. Jene angeblich spätere „Richtung“ hatte er ja mit seiner Tragödie aus den Gymnasialjahren und mit dem darauffolgenden Schäferspiel eingeschlagen. Mit Bewusstsein blickt er aber jetzt erst, nach Vollendung des *Lohengrin* — ja sogar, wie wir sehen werden, erst etwas später — über die ganze Reihe zurück; jetzt erst versteht er sich selber und wird er infolgedessen Herr jener inneren Notwendigkeit, der er zwar auch fernerhin gehorchen muss, von der er sich aber nicht mehr blind lenken lässt, sondern der er nunmehr mit vollbewusster Meisterschaft die Wege weist. Es wäre höchst sonderbar, wenn wir die Werke seiner ersten Lebenshälfte um so mehr bewundern wollten, je mehr sie sich der bewussten, freien Meisterschaft nähern, dann aber das vollendete Werk seiner Mannesreife geringer schätzten. Ebenso sonderbar ist allerdings jene andere, jetzt namentlich in Frankreich sehr verbreitete Auffassung, nach welcher alle Werke, die *Tristan* vorangehen, nur historischen Wert besitzen sollen; es ist das ein engherziger, widerlich unkünstlerischer Dogmatismus, wie wenn man dekretieren wollte, die Blume sei schöner

als die Knospe, das lachende Kind und der begeisterte Jüngling verdienten keine Beachtung neben dem Manne. Wagner sagt irgendwo, es sei leichter *Die Meistersinger* gut aufzuführen als *Tannhäuser;* vielleicht ist es auch leichter, die Schönheiten seiner letzten Werke voll zu empfinden als die der früheren. Die früheren sind eben wirklich Knospen ähnlich: manches ruht da verborgen, unentwickelt. In *Tannhäuser* und *Lohengrin* beginnt aber diese Knospe aufzublühen; gerade diese beiden Werke vereinigen die Vorzüge der noch unbewussten Jugend mit denen der erlangten Meisterschaft.

Biographische Bedeutung

Mit *Tannhäuser* und *Lohengrin* betreten wir ein literarisch viel bebautes Gebiet. Alle frühesten Wagnerschriftsteller — Liszt, Müller, Pohl — haben Broschüren über *Tannhäuser* geschrieben. Von 1849 bis heute haben die sagenwissenschaftlichen, historischen, musikalischen, poetischen Kommentare nie zu erscheinen aufgehört. Eine solche Tatsache ist höchst beachtenswert; denn hat es in der Masse auch manches Minderwertige gegeben, mischt sich heutzutage auch geschäftliche Spekulation häufig darein — von Liszt bis Ferdinand Pfohl wurde doch vieles Schöne und Tiefe über *Tannhäuser* geschrieben. Ähnliches gilt für *Lohengrin.* Vielfach spottet man über die Wagnerliteratur; man sollte eher daraus einsehen lernen, wie tief und anhaltend die Anregungen sind, die aus des Meisters Kunstwerken geschöpft werden und die den Wunsch nach weiterer Belehrung, nach tieferem Eindringen wecken. Hier habe ich mich mit diesen exegetischen Versuchen nicht weiter abzugeben; ich begnüge mich damit, für *Tannhäuser* und *Lohengrin* noch einmal vor allem auf Liszt hinzuweisen.[1]) Ungleich wichtiger als alle solche Versuche ist, was uns Wagner selber über die Entstehung dieser Werke in seiner *Mitteilung an meine Freunde* sagt. Er verknüpft hier das rein Künstlerische mit den innersten Seelenerfahrungen und entrollt dabei ein Bild seines Werdens, wie eben nur er es konnte; ich werde nicht die herrliche Schrift — vielleicht die ergreifendste aus seiner Feder — zerpflücken, sondern verweise den Leser darauf. Mir bleibt nur übrig, in Anknüpfung

[1]) *Gesammelte Schriften,* Bd. III, 2. Abteilung „*Richard Wagner*“ (Leipzig, bei Breitkopf & Härtel, 1881). Dieser Band ist einzeln zu haben.

an das früher Ausgeführte einige Worte über die Bedeutung des *Tannhäuser* und des *Lohengrin* in dem künstlerischen Entwickelungsgange des Meisters zu sagen.

Nicht lange nach der Vollendung des *Lohengrin* schrieb Wagner in einem Briefe: „Meine Richtung habe ich eingeschlagen als Musiker, der von der Überzeugung des unerschöpflichsten Reichtumes der Musik ausgehend, das höchste Kunstwerk, nämlich: das Drama, will".[1]) In jener Stelle über den *Fliegenden Holländer,* die ich am Schluss des vorigen Abschnittes zitierte, sagte er dagegen: „Ich war ein Dichter, der des musikalischen Ausdrucksvermögens für die Ausführung seiner Dichtungen sich im voraus bewusst war". Man sieht deutlich ein, Musiker und Dichter sind eine Person; der grössere Nachdruck liegt aber entschieden auf dem Worte „Musiker", und in jenem selben Briefe erklärt der Meister, warum: „Seitdem in unserer Zeit die Helden der absoluten — dass heisst: von der Dichtkunst losgetrennten — Musik, und endlich namentlich Beethoven die Ausdrucksfähigkeit dieser Kunst, zumal durch das Orchester, zu einer völlig neuen, früher, und selbst von Gluck kaum noch geahnten, künstlerischen Potenz erhoben haben, wird allerdings der Einfluss der Musik auf das Drama von Wichtigkeit geworden sein, da sie natürlicherweise Anspruch auf Entfaltung ihres Reichtumes zu machen hat. Das Drama selbst musste also für den Ausdruck sich erweitern und diese, dem Reichtum musikalischen Ausdruckes entsprechende Fähigkeit in ihm zu entdecken und fortzubilden, schien mir lediglich dem Musiker selbst möglich zu sein." In diesen Worten: „das Drama musste für den Ausdruck sich erweitern" liegt zugleich die Bedeutung dieser letzten Periode der Entwickelung eingeschlossen.

Vollkommen naiv — also rein künstlerisch — war Wagner von der gegebenen Form der Oper ausgegangen; dass er Dramen — wirkliche Dramen — schaffen wollte, haben wir aus seiner frühesten Entwickelung und auch aus seiner ganzen Art, dichterisch und musikalisch zu gestalten, deutlich entnommen; die konventionelle Form der hergebrachten Oper — mit ihren

[1]) Bf. vom 17. Januar 1840 an Freiherrn von Biedenfeld.

Arien, Kavatinen, Ritornellen, Duetten, Terzetten, Chören am Anfang und am Schluss jedes Aktes — hatte er aber als ein Gegebenes, Feststehendes angenommen. Hierdurch wurde jedoch offenbar seinem Drange nach dichterischer Gestaltung, nach Vermählung des Gedankens mit der Empfindung Gewalt angetan; der Dichter war beschränkt und — mehr als bloss das — er sah sich auf eine gerade für die „Entfaltung des musikalischen Reichtumes“ gefährliche Bahn gedrängt. Denn die Musik kann nichts Spezielles, Zufälliges, Äusserliches ausdrücken, sondern nur die Seele, das Innere. Damit also die Dichtung dem einzig natürlichen Drange der Musik nach „Entfaltung ihres Reichtumes“ entgegenkomme, muss die Handlung nicht reicher, sondern im Gegenteil einfacher, dafür aber tiefer gestaltet werden. Hier allerdings, in den geheimsten Tiefen der Seele, eröffnet sich dem Dramatiker — aber „lediglich wenn er Musiker ist“ — ein unermessliches, bisher verschlossenes dramatisches Gebiet; dagegen sind alle die pomphaften Aufzüge und die sensationellen Szenen wie sie, dem Melodrama entnommen und auf das äusserste getrieben, die stehende Faktur der Oper geworden sind, gar nicht der für die Entfaltung der Musik geeignete Stoff. Beim Anhören des *Rienzi* sagte auch sofort der alte Spontini von Wagner: „C'est un homme de génie, mais déjà il a plus fait qu'il ne peut faire“; eine wirklich treffende Kritik, da der „Mann von Genie“ hier der Musik als Organ des Ausdrucks eine Tat zugemutet hatte, welche sie nicht imstande ist, allein zu vollbringen; sie hatte ja eigentlich das ganze Drama geben sollen, wenigstens den ganzen „Ausdruck“. Insofern hatte auch gewiss die Entwickelung bis *Rienzi* nach einer falschen Richtung hin stattgefunden, dafür aber, wie wir schon gesehen haben, nicht nur die Erfahrung des Künstlers bereichert, nicht nur ihm nahegelegt, dass dieser Weg nicht der richtige sei, sondern sie hatte ihm den positiven Dienst geleistet, seine Handhabung des musikalischen Ausdruckes bis zur vollen Meisterschaft ausreifen zu lassen. Und erst diese Meisterschaft in der Handhabung des musikalischen Ausdruckes verlieh ihm die Macht, nunmehr „das Drama zu erweitern“, nunmehr die „dem Reichtum musikalischen Ausdruckes entsprechende Fähigkeit im Drama zu entdecken und fortzubilden“. Erst als Wagner ganz Musiker geworden war, konnte er mit

Erfolg „das höchste Kunstwerk, nämlich: das Drama“ wollen; denn das vollendetste Drama, das deutsche Drama, kann „lediglich der Musiker wollen“.

Ich glaube nun, wir geraten keineswegs in das künstlich Systematische, wenn wir die drei auf *Rienzi* folgenden Werke — *Der Fliegende Holländer, Tannhäuser* und *Lohengrin* — als die Werke betrachten, in welchen jene vom Musiker entdeckte „Fähigkeit des Dramas“ fortgebildet, in welchen das Drama — noch halb unbewusst und darum gewissermassen mehr tastend als prinzipiell — erweitert wurde. Sehen wir von dem inneren und eigenen Wert eines jeden dieser Werke ab, da wir ja diesen Kunstwert als ein Absolutes zu erachten haben, so erscheint mir diese allmähliche Erweiterung des Dramas als ihre klare Bedeutung in dem Entwickelungsgange des Meisters.

Wir könnten uns auf Wagner selbst berufen, um die Behauptung aufzustellen, *Tannhäuser* sei ein grosser Fortschritt über den *Fliegenden Holländer* und *Lohengrin* ein merklicher Fortschritt über *Tannhäuser.* Allzu grosses Gewicht möchte ich allerdings auf diese Auffassung nicht legen — jenes schönen Wortes Schopenhauer's eingedenk: „Die Kunst ist überall am Ziel.“ Jedoch, die allmähliche formale Vervollkommnung, das heisst also die allmählich stattfindende Entfernung von der vorgefundenen Opernschablone zu der neuen, freien, vom jedesmaligen Stoff abhängigen Form des neuen Dramas ist zu auffallend, als dass sie geleugnet werden könnte. „Das unwillkürliche Wissen von jener traditionellen Opernform“, schreibt Wagner, „beeinflusste mich noch bei meinem *Fliegenden Holländer* so sehr, dass jeder aufmerksam Prüfende erkennen wird, wie sie mich hier oft noch für die Anordnung meiner Szenen bestimmte; und erst allmählich, mit dem *Tannhäuser*, und noch entschiedener im *Lohengrin*, also nach immer deutlicher gewonnener Erfahrung von der Natur meiner Stoffe und der ihnen nötigen Darstellungsweise, entzog ich mich jenem formellen Einflusse gänzlich und bedang die Form der Darstellung immer bestimmter nur nach der Erfordernis und der Eigentümlichkeit des Stoffes und der Situation“ (IV, 392). Diese Form der Darstellung zergliedert sich von selbst in zwei Bestandteile: die Wortdichtung und die Tondichtung.

Wie sich die Wortdichtung allmählich von der festgesetzten Opernform entfernte, ist besonders deutlich zu sehen. In der ersten Handschrift der Dichtung zum *Fliegenden Holländer* (datiert Meudon 18. Mai bis 28. Mai 1841),[1]) die fast wörtlich mit der bekannten endgültigen Fassung übereinstimmt,[2]) ist nicht bloss die äussere, sichtbare Einteilung in Szenen beibehalten, sondern die drei Szenen des ersten Aktes z. B. sind betitelt „Indroduktion", „Arie" und „Szene, Duett und Chor"; der Schluss des zweiten Aktes vom Eintritt des Holländers an ist überschrieben „Szene, Duett und Terzett", usw. Wie frei auch der Meister sich innerhalb der sich selbst gesteckten Grenzen bewegen mag, in diesen Titeln kommt doch eine Befangenheit zum Ausdruck. Auch dass jeder der drei Akte mit einem Chor beginnt, ist eine alte Operngewohnheit; nach dem *Holländer* hat Wagner fast nie mehr einen Chor am Anfang eines Aufzuges angebracht. Von weit eingreifenderer Bedeutung als diese rein formelle Unselbständigkeit ist aber eine andere Eigenschaft der *Holländer*-Dichtung, die der Meister ebenfalls als Befangenheit bezeichnet. Zwei Eigenschaften liegen nämlich einem guten Drama zugrunde: die haarscharfe Bestimmung seines Gegenstandes und die erschöpfende Darstellung dieses Gegenstandes. Wagner meint nun, in seinem *Holländer* sei „vieles noch unentschieden, das Gefüge der Situationen meist noch verschwimmend . . ." es sei alles nur „in weitesten, vagesten Umrissen gezeichnet", usw. Dieses Urteil dürfte manchen etwas hart erscheinen: tritt doch wenigstens das Hauptmotiv — die Erlösung des Sünders durch die Liebe der keuschen Jungfrau „treu bis in den Tod" — in scharfem Relief hervor. Unleugbar ist dagegen, dass dieses gewaltige dramatische Motiv nicht erschöpfend behandelt wird, und dies ist die eigentliche Befangenheit des Dichters. Dieser wusste noch nicht, was er später so klar erkannte, dass die Mitwirkung der Tonkunst „den Atem der Dichtkunst zu ungeahnter Fülle aus-

[1]) Die Einsicht in diese Handschrift verdanke ich dem freundlichen Entgegenkommen des Herrn Alexander Ritter.

[2]) Nur spielt das Stück an der schottischen, nicht an der norwegischen Küste, was einige Namenänderungen erklärt: Daland hiess Donald und Erik Georg. In einem noch früheren Prosaentwurf wird die Trägerin der Hauptrolle Anna — nicht Senta — benannt!

dehnen würde" (II, 185). *Der Fliegende Holländer* ist echte, tiefe Dichtkunst; das Werk ist ein Drama im vollsten Sinne des Wortes, und die Gestalt des „bleichen Seemannes" steht so gross und plastisch greifbar vor uns da wie irgend eine spätere des Meisters — und wie irgend eine frühere der dramatischen Kunst. Das Ganze ist aber doch nur eine Skizze; denn das Bezeichnende des neuen Dramas ist, dass es die Vorgänge in der innersten Seele — jenen künstlerischen Gehalt der „Gedanken" — erschöpfend darstellen kann, und in dem *Holländer* geschieht das nicht. Der innere Mensch und mit ihm die Musik kommt hier wirklich zu kurz: der Dichter entwirft Gestalten ganz nach ihrem Herzen, unterlässt aber dann deren weitere Ausführung. Es hatte sich eben dieser Dichter aus den Windeln der Oper erst halb losgewunden und wagte noch nicht, sich auf seinem eigenen Gebiete frei zu bewegen. Die „dem Reichtum des musikalischen Ausdruckes entsprechende Fähigkeit des Dramas" — dessen notwendige „Erweiterung" — wurde von ihm erst geahnt — noch nicht klar erkannt. Zu einem kritischen Verständnis der Dichtungen zu *Tannhäuser* und *Lohengrin* in ihrer Bedeutung als Entwickelungsstufen zum bewussten neuen Drama ist nun vor allem die ganz klare und scharfe Auffassung der besprochenen Vorzüge und Mängel des *Fliegenden Holländers* vonnöten. Sie genügt sogar vollkommen und macht ein analytisches Zergliedern jener herrlichen folgenden Werke überflüssig. In ihnen sehen wir den Dichter sich immer mehr von der Opern-Schablone entfernen und sich immer mehr der vollkommenen künstlerischen Form des Wort-Tondramas nähern. Das Prinzip dieser Form ist aber, „die Kraft der Darstellung auf wenige, immer wichtige und entscheidende Momente der Entwickelung zu konzentrieren; bei diesen wenigen Szenen aber, in denen jedesmal eine entscheidende Stimmung sich zur vollen Geltung zu bringen hat, darf der Dichter in der Ausführung mit einer bereits in der Anlage wohl berechneten, den Gegenstand erschöpfenden Ausdauer verweilen" (vgl. IV, 391). Wenige Momente und diese wenigen Momente erschöpfend behandeln: dieses Prinzip kommt in den drei vorliegenden Werken immer bewusster zur Anwendung. Die Reduzierung auf wenige Momente ist gleich im *Fliegenden Holländer* um so auffallender, als der überreiche *Rienzi* unmittelbar voran-

gegangen war; dagegen fehlt hier, im *Holländer,* die erschöpfende Behandlung. Im *Tannhäuser* sind die dramatischen Momente wieder viel zahlreicher; wir finden aber hier in dem zweiten und dritten Akt eine erschöpfende Behandlung dieser Motive, dieser inneren Handlung, wie sie der Meister früher nie gewagt hatte.[1]) Der Fortschritt in der Entfernung von den Opernformeln ist auffallend: in dem ganzen Werke kommt ein einziges Duett vor; die Chöre erhalten eine hohe dramatische Bedeutung und treten nicht ein einziges Mal unmotiviert opernhaft auf, wie z. B. der Spinnerinnenchor im *Holländer.* In *Lohengrin* könnte man zuerst geneigt sein, eine rückläufige Bewegung anzunehmen, namentlich wenn man die vielen Chöre auf unseren Operntheatern aufgeführt sieht. Bei der Aufführung in Bayreuth bekommt man allerdings einen wesentlich anderen Begriff von der dramatischen Absicht dieser Chöre. Und wenden wir uns der Betrachtung des Ganzen zu, so müssen wir gestehen, hier wurde ein Wunder vollbracht: eine Handlung, die viel mehr Nebenmotive mit sich führt, als Wagner später geduldet hätte — ich meine, eine Handlung, die schon durch ihre Konzeption eine sehr reiche „opernmässige“ Erscheinung bedingt, wird hier auf so wenige und so plastisch deutliche Momente reduziert, dass ein Kind sie sofort auffasst. Von allerkompetentester Seite ist behauptet worden, die gesamte Weltdichtung besitze keine so klare, einfache und zugleich drastisch-dramatische Exposition wie den ersten Akt des *Lohengrin!* Und hier muss ich, wenn auch nur im Vorbeigehen, auf das Moment der Sichtbarkeit in Wagner's Dramen die Aufmerksamkeit lenken. Ein Stocktauber versteht die Handlung des *Lohengrin* in allen ihren Hauptzügen vollkommen durch den blossen Eindruck der Bühnenbilder. Das hängt mit der wesentlichsten Eigenschaft der neuen dramatischen Form zusammen. Die Musik kann nämlich nichts Zufälliges, durch Intriguen Geknüpftes, auf willkürlichen Konventionen Beruhendes zum Ausdruck bringen, sondern allein das „Reinmenschliche“, das allen Menschen Gemeinsame; dieses „Rein-

---

[1]) Die erschöpfende Behandlung des Motivs im ersten Akt fand erst durch die im Jahre 1860 neu komponierte Venusbergszene statt; hierdurch wurde also das dramatische Gleichgewicht hergestellt.

menschliche" ist aber auch allen Menschen ohne Erklärung unmittelbar verständlich. Je mehr also ein Drama auf die einfachen, reinmenschlichen Motive beschränkt wird, um so „sichtbarer" wird die dargestellte Handlung werden. Gesicht und Gehör ergänzen sich hier; wir lernen Wagner's Wort verstehen: „Ich hätte meine Dramen gern als ersichtlich gewordene Taten der Musik bezeichnet" (IX, 364). Auf das „Reinmenschliche" als einzigen legitimen Gegenstand des Wort-Tondramas komme ich bald zurück; hier wollte ich nur — ohne irgend welche theoretische Betrachtung daran zu knüpfen — auf die Tatsache hinweisen, dass Wagner's Dramen immer sichtbarer, immer plastischer werden. Er ist der „Seher", der bei allmählich wachsender Künstlerschaft das Bild in seinem Innern immer vollkommener auf die Bühne zu projizieren versteht.[1]) Man sieht auch, wie schlecht es um die Weisheit jenes berühmten kritischen Urteils steht, Wagner sei weder ein grosser Dichter noch ein grosser Musiker, wohl aber ein „dekoratives Genie";[2]) denn um jene Reihe von Bildern, die den sichtbaren Leib des Lohengrin-Dramas ausmachen, auf die Bühne werfen zu können, muss man sie erst mit dem inneren Auge erschaut haben, und wer das kann, besitzt die allerhöchste dichterische Kraft: die Gestaltungskraft. Alles wahre Dichten — von Homer bis zu Dickens — ist „Sehen"; von einem Manne zu sagen, er sei ein Genie in bezug auf das Sehen, dennoch aber kein Dichter, ist also eine contradictio in adjecto, wie sie schreiender gar nicht gedacht werden kann. In *Lohengrin* erleben wir nun, wie gesagt, die Zurückführung eines an das Historische und Massenhafte streifenden Dramas auf seine einfachsten, reinmenschlichen Motive, die dann auch eine fast erschöpfende Behandlung erfahren. Und wir sehen, wie in diesen drei Werken — *Der Fliegende Holländer, Tannhäuser* und *Lohengrin* — der Musiker jene „dem musikalischen Ausdruck entsprechende Fähigkeit des Dramas" nach und nach „fortbildet".

Betrachten wir nun die spezielle Tondichtung, so werden wir eine ähnliche Progression vom *Holländer* an wahrnehmen;

---

[1]) Vgl. den Abschnitt „Kunstlehre", S. 290.

[2]) Dieses Urteil wurde gelegentlich der ersten Aufführung des *Lohengrin* in Wien (1859) ausgesprochen; seitdem hat sein Urheber es zurückgezogen; es lebt aber das gefeite Leben solcher „geistvollen" Aphorismen.

es ist auch gar nicht anders möglich, da Musiker und Dichter der eine, selbe, nach Ausdruck ringende Poet sind. Wir hörten Wagner sagen: „Vom *Holländer* an beginnt meine Laufbahn als Dichter, mit der ich die des Verfertigers von Operntexten verliess“.[1]) Mit genau dem selben Recht hätte er aber erklären können: „Von hier an beginnt meine Laufbahn als dramatischer Musiker, mit der ich die des Verfertigers von Opernmusik verliess“. In beiden Behauptungen liegt etwas Einseitiges, nur bedingt Aufzufassendes. Denn Wagner war von allem Anfang an Dichter, und von allem Anfang an hatte er die Neigung, seiner Tondichtung die einheitliche symphonische Form zu geben. Schon in jenem frühen Versuch, *Die Hochzeit,* sahen wir ein ausgesprochen musikalisch-dichterisches und zur symphonischen Verwertung vorzüglich geeignetes Motiv;[2]) in *Rienzi* hatte diese instinktive Anlage bereits eine hohe Ausbildung erfahren. Es war aber noch immer kein über das ganze Drama ausgebreitetes symphonisches Gewebe, welches zugleich die äussere Einheit bewerkstelligt und die innere Einheit der Handlung dem Gefühl unmittelbar dartut. Wie die weitere Ausbildung hier geschah, will ich in des Meisters eigenen Worten erzählen: „Auch auf dieses Verfahren, das in seiner beziehungsvollen Ausdehnung über das ganze Drama nie zuvor angewandt worden ist, bin ich nicht durch Reflexion, sondern einzig durch praktische Erfahrung und durch die Natur meiner künstlerischen Absicht hingeleitet worden. Ich entsinne mich, noch ehe ich zu der eigentlichen Ausführung des *Fliegenden Holländers* schritt, zuerst die Ballade der Senta im zweiten Akte entworfen und in Vers und Melodie ausgeführt zu haben; in diesem Stücke legte ich unbewusst den thematischen Keim zu der ganzen Musik der Oper nieder: es war das verdichtete Bild des ganzen Dramas, wie es vor meiner Seele stand; und als ich die fertige Arbeit betiteln sollte, hatte ich nicht übel Lust, sie eine „dramatische Ballade“ zu nennen. Bei der endlichen Ausführung der Komposition breitete sich mir das empfangene thematische Bild ganz unwillkürlich als ein vollständiges Gewebe über das ganze Drama aus; ich hatte, ohne

---

[1]) Siehe S. 364.

[2]) Siehe S. 343.

weiter es zu wollen, nur die verschiedenen thematischen Keime, die in der Ballade enthalten waren, nach ihren eigenen Richtungen hin weiter und vollständig zu entwickeln, so hatte ich alle Hauptstimmungen dieser Dichtung ganz von selbst in bestimmten thematischen Gestaltungen vor mir. Ich hätte mit eigensinniger Absicht willkürlich als Opernkomponist verfahren müssen, wenn ich in den verschiedenen Szenen für dieselbe wiederkehrende Stimmung neue und andere Motive hätte erfinden wollen; wozu ich, da ich eben nur die verständlichste Darstellung des Gegenstandes, nicht aber mehr ein Konglomerat von Opernstücken im Sinne hatte, natürlich nicht die mindeste Veranlassung empfand. Ähnlich verfuhr ich nun im *Tannhäuser* und endlich im *Lohengrin;* nur dass ich hier nicht von vornherein ein fertiges musikalisches Stück wie jene Ballade vor mir hatte, sondern das Bild, in welches die thematischen Strahlen zusammenfielen, aus der Gestaltung der Szenen, aus ihrem organischen Wachsen aus sich selbst erst schuf, und in wechselnder Gestalt überall da es erscheinen liess, wo es für das Verständnis der Hauptsituation nötig war. Ausserdem gewann mein Verfahren, namentlich im *Lohengrin,* eine bestimmtere, künstlerische Form durch eine jederzeit neue, dem Charakter der Situation angemessene Umbildung des thematischen Stoffes, der sich für die Musik als grössere Mannigfaltigkeit der Erscheinung auswies, als dies z. B. im *Fliegenden Holländer* der Fall war, wo das Wiedererscheinen des Themas oft noch nur den Charakter einer absoluten Reminiscenz (in welchem Sinne dies schon vor mir bei anderen Komponisten vorgekommen war) hatte" (IV, 393). Das ist die Entstehung und das Werden des symphonischen Gewebes in Wagner's Werken mit seinem wunderbaren Unterbau von thematischen Gebilden, so unglücklich „Leitmotive" getauft und durch Analyse so grausam ihres poetischen Duftes beraubt. Von genau der selben Wichtigkeit war die Ausbildung eines anderen Elementes des Tonkörpers: der Sprachversmelodie, wie Wagner es nannte. „Die Melodie musste ganz von selbst aus der Rede entstehen; für sich, als reine Melodie, durfte sie gar keine Aufmerksamkeit erregen, sondern dies nur so weit, als sie der sinnlichste Ausdruck einer Empfindung war, die eben in der Rede deutlich bestimmt wurde" (IV, 396). Auch hier geschah

die Befreiung aus der konventionellen Opernmelodie nur allmählich; im *Holländer,* gesteht Wagner, habe ihn der gewohnte Melismus für den Sprachausdruck noch sehr beeinflusst, in *Tannhäuser* und *Lohengrin* habe er sich diesem Einflusse immer bestimmter entzogen. Hand in Hand mit diesen Errungenschaften, nicht willkürlich ersonnen, sondern bedingt durch den mit organischer Notwendigkeit für das neue Drama sich ausbildenden neuen Stil, entwickelten sich nun auch nach und nach Prinzipien der harmonischen Charakteristik, der Bedeutung der Tonarten und der Instrumentation, die in eben dem selben Masse von den in der „absoluten Musik" geltenden Gesetzen abwichen, wie die Regeln des gesprochenen Dramas sich von denen der stummen Pantomime entfernen.

Zur näheren Belehrung über diese die musikalische Technik interessierenden Fragen verweise ich auf Wagner's Schriften[1]) und für *Tannhäuser* und *Lohengrin* im besonderen auf das schon öfters genannte Buch Franz Liszt's, in welchem selbst der musikalische Laie durch die eingehende Analyse von Instrumentation, Harmonisation und Melodieführung für die wunderbare Struktur des Tongebäudes Verständnis gewinnt. Eines wird auch der in musikalischer Technik gar nicht Bewanderte verstehen, nämlich, dass diese verschiedenen und so tief eingreifenden Neuerungen zu einer immer grösseren Formvollendung der Tonschöpfungen führen mussten. Denn eine Form ist um so vollendeter, je weniger sie aus der Willkür des schaffenden Künstlers hervorgeht und je zwingender sie seiner Phantasie von dem Stoff als die ihm einzig entsprechende Gestaltung aufgenötigt wird. In der Oper herrscht aber die Willkür fast unbeschränkt; ihr Gesetz ist: car tel est mon bon plaisir. Die sogenannte „Opernform" war eine Schablone, eine durch willkürliche Annahmen festgesetzte Schablone; eine wirklich

---

[1]) Vor allen auf die hier oft angeführte *Mitteilung an meine Freunde* (1851) und dann besonders auf den Aufsatz *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* (1879). Von den sog. „Wagnerforschern" ist wohl M. Alfred Ernst derjenige, der auf diesem Gebiete am weitesten vorgedrungen ist und das grösste Vertrauen verdient; sein Hauptwerk *L'Art de Richard Wagner* (Bd. I: L'oeuvre poétique, Bd. II: L'oeuvre musicale) ist allen auf das wärmste zu empfehlen, die gern in das Innere des musikalisch-dichterischen Gewebes von Wagner's Dramen weiter eindringen wollen.

ST. PETERSBURG 1863

künstlerische Form war sie nie. Die Form musste nun Wagner für sein Wort-Tondrama von Grund aus schaffen — nicht erfinden, wohl aber auffinden. Man nennt Wagner einen „Reformator der Oper"; eine irrigere Bezeichnung ist kaum denkbar für den Mann, der schon in jungen Jahren erkannt hatte: „Nur aus der vollständigen Umkehrung des bisherigen Verfahrens bei der Oper, könnte einzig das Richtige geleistet werden". Dagegen hatte er bereits in *Lohengrin* seine eigene, durchaus neue, von der „Oper" nie auch nur vorgeahnte Form zu solcher Vollkommenheit ausgearbeitet, dass Liszt schreiben konnte: „Die Musik dieser Oper hat als Hauptcharakter eine solche Einheit der Konzeption und des Stils, dass es in derselben keine melodische Phrase und noch viel weniger ein Ensemblestück oder überhaupt irgend eine Stelle gibt, welche getrennt vom Ganzen in ihrer Eigentümlichkeit und in ihrem wahren Sinne verstanden werden kann. Alles verbindet, alles verkettet, alles steigert sich. Alles ist mit dem Gegenstand auf das engste verwachsen und kann nicht von demselben losgelöst werden."[1]) Je einheitlicher aber Wagner's Werke wurden, je mehr sich ihre Form einer geradezu unbegreiflichen Vollendung näherte, um so mehr klagten die Musiker über Formlosigkeit, Willkür, Ikonoklasm usw. Ich habe schon die grotesk-monströse Dummheit zitiert, die Musik zu *Lohengrin* sei „die zum Prinzip erhobene Formlosigkeit"! Hierbei berief man sich nicht bloss auf die alleinseligmachende Schablone der Oper, deren „geschlossene Formen" (d. h. also deren Formlosigkeit als Ganzes) man schmerzlich entbehrte, sondern namentlich auf den Kodex der absoluten Musik, von dem Wagner so entschieden abwich. Und diese Kritiker wollten und konnten gar nicht begreifen, dass gerade hier, bei Wagner, das Gesetz herrschte, dort aber, in der absoluten Musik, nur die zur Tyrannei erhobene Willkür! Dass bei Wagner jede Modulation nicht allein dramatisch gerechtfertigt, sondern auch dramatisch geboten war, konnten Leute allerdings nicht einsehen, die sich eigensinnig darauf versteiften, das Drama als ein Nebensächliches zu betrachten. Wenn ich nun auf diesen mit Blindheit geschlagenen Unverstand hinweise, so geschieht das mit dem Zweck, den Leser darauf auf-

[1]) a. a. O. S. 161.

merksam zu machen, dass nichts bei Wagner bewundernswerter ist als gerade die Vollkommenheit der Form. In dem Wesen der Sache liegt es aber bedingt, dass diese Vollkommenheit sich am unwiderleglichsten in der Tondichtung offenbart. Wagner ist vielleicht der einzige, der als echter Geistesverwandter Johann Sebastian Bach's bezeichnet werden könnte, weil wir bei diesen beiden Männern die selbe ungeheure — bis zur Schroffheit sich steigernde — Kühnheit in der Anwendung des musikalischen Ausdrucks finden, zugleich aber eine derartige technische Vollendung bis in die letzte, scheinbar gleichgültigste Einzelheit, dass ihre Partituren uns mehr wie Wunderwerke der Natur als wie Erzeugnisse eines menschlichen Gehirns anmuten. Man hat fast die Illusion, als sei das Element der Willkür hier ganz aufgehoben.

Vom rein biographischen Standpunkt aus kann man also *Tannhäuser* und *Lohengrin* als die Werke betrachten, in denen die durch den *Fliegenden Holländer* eingeschlagene „neue Richtung“ — nämlich die Richtung auf die bewusste „Erweiterung des Dramas“ — für den dichterischen und den musikalischen Ausdruck fortgebildet und zu hoher Vollkommenheit gebracht wurde. Hierbei war, wie schon von den *Feen* an, der Musiker stets dem Dichter um etwas voraus. In dem folgenden Abschnitt werde ich zeigen, wie erst nach Vollendung des *Lohengrin* dem Meister die letzte volle Aufklärung über die Wahl und die Behandlung der dichterischen Stoffe im Tondrama zu teil wurde. Dieser letzte Schritt des Dichters zum bewussten Erfassen einer neuen dramatischen Form konnte eben erst geschehen — das wird der Leser jetzt schon ohne weitere Erklärung verstehen — als der Tondichter die vollendete Meisterschaft erreicht hatte: dieses geschah aber durch *Lohengrin*.

DIE VIER GROSSEN ENTWÜRFE

Wo der Künstler vermittelt und auswählt, ist das Werk seiner Tätigkeit noch nicht das Kunstwerk; sein Verfahren ist vielmehr das der Wissenschaft, der suchenden, forschenden, daher willkürlichen und irrenden. Erst da, wo die Wahl getroffen ist, wo diese Wahl eine notwendige war und das Notwendige erwählte, — da also, wo der Künstler sich im Gegenstande selbst wiedergefunden hat, wie der vollkommene Mensch sich in der Natur wiederfindet, — erst da tritt das Kunstwerk in das Leben, erst da ist es etwas Wirkliches, sich selbst Bestimmendes, Unmittelbares.

Richard Wagner

Ist die „Oper" möglich?

Im August des Jahres 1847 hatte der Meister seinen *Lohengrin* vollendet. Auch hier noch war er sich durchaus nicht bewusst, dass er sich mit diesem Werke von der alten Opernform losgesagt und eine neue Gestalt des Dramas geschaffen hatte. Noch während der Komposition des dritten Aktes schrieb er an einen Freund: „Meine jetzigen und nächsten Arbeiten gelten mir nur als Versuche, ob die Oper möglich sei". Jedoch, wie dieser Satz zeigt, der Zweifel war schon aufgekeimt! Der Frage, „ob die Oper möglich sei", kann unmöglich eine andere Bedeutung beigelegt werden als diese: „ob das Werk, das ich ersehne und erstrebe, innerhalb des Opernrahmens möglich sei". Gerade der vollendete *Lohengrin* scheint Wagner in diesem Zweifel sehr bestärkt zu haben; denn nun begann für ihn eine mehrjährige Übergangszeit. Der Drang zur schöpferischen Tätigkeit erlahmte nicht etwa — im Gegenteil, kräftiger als je machte er sich fühlbar — die Art aber, in der dieser Drang sich äusserte, gleichsam nach den verschiedensten Richtungen hin tastend, deutet auf eine ungewöhnliche innere Erregung. „Mit *Lohengrin* nimmt die alte Opernwelt ein Ende; der Geist schwebt über den Wassern, und es wird Licht!" Das sagte Liszt im Jahre 1858; inzwischen war es ja Licht geworden, und ein so klarer Geist wie Liszt erkannte leicht diese hohe Bedeutung des *Lohengrin*. So ganz von selbst war aber die Er-

leuchtung nicht gekommen. Ehe dem Meister der Entschluss reifte, sich endgültig von der Oper hinwegzuwenden, ehe er die Grundbedingung des neuen Kunstwerkes klar erfasste, fuhr er auch nach *Lohengrin* noch fort zu versuchen, „ob die Oper möglich sei“ — und aus der fieberhaften Art, in der das geschah, empfinden wir die Verzweiflung des Künstlers, welcher täglich deutlicher erkennt, sein Kunstwerk sei als „Oper“ unmöglich und dennoch erfordere es unbedingt die Mitwirkung der Tonsprache, das heisst also des ganzen nur auf der Opernbühne vorhandenen Apparates. Für den dramatischen Dichter bedeutete diese Zeit die Krisis seines Lebens.

In dem einen einzigen Jahre 1848 — jenem selben Jahre, in welchem er seinen ausführlichen Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters ausarbeitete und in welchem er auch politischen Fragen seine Aufmerksamkeit widmete und seine Beredsamkeit lieh — sehen wir Wagner mit nicht weniger als vier verschiedenen dramatischen Plänen in vier ganz verschiedenen Richtungen beschäftigt: *Friedrich der Rotbart, Siegfried's Tod, Jesus von Nazareth, Wieland der Schmied.*

Friedrich der Rotbart war als grosses historisches Drama gedacht, „das in fünf Akten Friedrich vom ronkalischen Reichstage bis zum Antritt seines Kreuzzuges darstellen sollte“. Dieser Entwurf ist in Wagner's *Gesammelte Schriften* nicht aufgenommen worden; nur der Niederschlag der weitausholenden historischen Studien, zu denen der Plan Veranlassung gegeben hatte, ist uns in der Schrift *Die Wibelungen: Weltgeschichte aus der Sage* aufbewahrt. *Siegfried's Tod* ist ein grosses mythologisches Drama, das Bruchstück eines Versuches, den ganzen Nibelungenmythos dramatisch zusammenzufassen. „Ehe ich *Siegfried's Tod* dichtete, entwarf ich den ganzen Mythos in seinem grossartigen Zusammenhang“, berichtete Wagner später an Uhlig, „jene Dichtung war nun der — unserem Theater gegenüber von mir als zu ermöglichen gedachte — Versuch, eine Hauptkatastrophe des Mythos mit der Andeutung jenes Zusammenhanges zu geben“ (U. 118). Beides, sowohl den vollständig ausgeführten Text zu dieser „Grossen Heldenoper“ [1])

[1]) Nach der im Besitze der Familie Ritter befindlichen Handschrift wurde die Dichtung am 12. November 1848 begonnen und am 28. November 1848 vollendet.

als auch die Skizze zur Dramatisierung des ganzen Mythos vom Raub des Rheingoldes an, findet der Leser im zweiten Band der *Gesammelten Schriften*. *Jesus von Nazareth* liegt uns in einer höchst interessanten Gestalt vor:[1]) nach einer ziemlich ausführlichen Prosa-Skizze des fünfaktigen Schauspiels folgen „Ausführungen" des Meisters, die weniger den Charakter dramatischer Einfälle haben als den ausführlicher Dissertationen über alle in diesem Stücke berührten Probleme, z. B. über die Liebe, über Gesetz und Sünde, über die Bedeutung des Todes, über das Göttliche im Menschen usw.; zuletzt finden wir die vielen eigenhändig aus der Bibel abgeschriebenen Zitate, die für ein eingehendes Studium der Heiligen Schrift Zeugnis ablegen. Man sieht, es handelt sich hier um ein ausgesprochen philosophisches und religiöses Drama.[2]) Ganz anderer Art wiederum ist *Wieland der Schmied*, ein Werk, welches erst im Jahre 1849 festere Gestalt gewann und erst 1850 ausführlich entworfen wurde. Gleichviel ob Wagner diesen Stoff nach den älteren skandinavischen Quellen oder nach Simrock's neuer und sehr freier Umdichtung gestaltet haben mag,[3]) es handelt sich hier nicht um einen umfassenden Mythos, wie bei *Siegfried's Tod*, sondern um eine jener sagenhaften Gestalten, bei denen der symbolische Untergrund — wie beim *Holländer*, *Tannhäuser* und *Lohengrin* — der scharfen Individualisierung keinen Abbruch tut.

---

[1]) Bei Breitkopf & Härtel 1887 erschienen. (Neue Ausgabe 1895.)

[2]) Über dieses Werk vgl. Hébert, *Le sentiment religieux dans l'oeuvre de Richard Wagner*, ch. III, wo sich zwar manche falsche Angabe und Schlussfolgerung findet, die aus einer noch unvollkommenen Kenntnis des Meisters herzuleiten ist, zugleich aber die aufrichtige Bewunderung eines katholischen Priesters — namentlich für die Art, wie Wagner „l'auguste personnalité du Sauveur" gezeichnet hat — die denjenigen zu denken geben sollte, welche hier schlechthin ein „anarchistisches Drama" zu entdecken wähnen. Sehr schön schreibt auch Professor Muncker: „Was den anderen allen nie gelingen wollte, davon erwies Wagner mit überlegener dichterischer Einsicht und Kraft die Möglichkeit, dazu zeigte er den Weg: er skizzierte ein nach allen Regeln der Kunst gebautes, wahrhaftes Drama vom Tode Christi, das die höchste sittliche und poetisch-dramatische Wirkung ausüben musste usw." (*Richard Wagner*, S. 44).

[3]) Vgl. Rud. Schlösser, *Wieland der Schmidt* (*Bayreuther Blätter*, 1895 S. 43). Die beiden Fassungen Wagner's findet der Leser im dritten Band der *Gesammelten Schriften*.

Es beschäftigten also des Meisters Phantasie zu gleicher Zeit ein historisches, ein mythologisches, ein philosophisches und (wie Wagner früher gesagt hätte) ein „romantisches“ Drama! Und dazu kamen noch Projekte, die, wie es scheint, bis zu der festeren Gestalt geschriebener Entwürfe nicht ausreiften, vor allem ein *Achilleus,* also ein klassisches Drama, und ausserdem mehrere komische Stoffe. Man sieht, wie wenig — oder vielmehr wie ganz und gar nicht — theoretisch und systematisch Wagner zu Werke ging. Zwischen einem Theoretiker und Wagner ist genau der selbe Unterschied wie zwischen einem Professor der Geographie und einem Entdeckungsreisenden. Wagner suchte und suchte und suchte — bis er fand. Dann allerdings, als er „gefunden“ hatte, als zu der reichen Erfahrung, die sich aus seiner umfassenden Kenntnis der Werke der grössten Dramatiker und Musiker und aus seiner eigenen schöpferischen Tätigkeit ergab, noch die neue Erfahrung hinzugekommen war, welche ihm aus der inneren Verarbeitung dieser zahlreichen Entwürfe erwuchs — dann empfand er das Bedürfnis, sich volle logische Klarheit zu verschaffen. „Schlagen wir die Kraft der Reflexion nicht zu gering an“, schreibt der Meister in einem Briefe aus dem Jahre 1847, „das bewusstlos produzierte Kunstwerk gehört Perioden an, die von der unseren fernab liegen: das Kunstwerk der höchsten Bildungsperiode kann nicht anders als im Bewusstsein produziert werden. Dass nur die reichste menschliche Natur die wunderbare Vereinigung dieser Kraft des reflektierenden Geistes mit der Fülle der unmittelbaren Schöpferkraft hervorbringen kann, darin ist die Seltenheit der höchsten Erscheinung bedingt.“[1]) Dem Verfasser des *Lohengrin* war diese „reichste menschliche Natur“ zuteil geworden. Und als der Künstler alle jene dramatischen Entwürfe einen nach dem andern hatte verwerfen müssen, verlor er nicht den Mut, wollte auch nicht dem blinden Zufall sein künstlerisches Schaffen überlassen; vielmehr raffte er sich gewaltsam zusammen und richtete „die Kraft seines reflektierenden Geistes“ auf die Erzeugnisse, welche aus „der Fülle seiner unmittelbaren Schöpferkraft“ so reich hervorgegangen waren. Schon 1849—1851

[1]) Vgl. das *Wagner-Lexikon* von Glasenapp und von Stein, Artikel „Reflexion“.

entstand die glänzende Reihe seiner grundlegenden Kunstschriften von *Die Kunst und die Revolution* an bis zu *Eine Mitteilung an meine Freunde.* Das Hauptergebnis dieser schriftstellerischen Tätigkeit für des Meisters eigenes Leben war, wie er selber sagt, nicht ihre Wirkung nach aussen, sondern dass „er sich selbst dabei vollkommen klar wurde" (U. 187). Man sieht, wie eng die dramatischen Entwürfe aus der Krisis des künstlerischen Lebens und die Schriften aus dieser selben Zeit zusammenhängen. „Meine schriftstellerischen Arbeiten", schreibt Wagner an Roeckel, „waren Zeugnisse für meine Unfreiheit als künstlerischer Mensch: nur im höchsten Zwange verfasste ich sie — es müsste mich töten, wollte ich darin fortfahren" (R. 10). Die Überwucherung der Schöpferkraft war es gewesen, was den Künstler gezwungen hatte, die (im Goetheschen Sinne) beschränkende Gewalt der Reflexion walten zu lassen; den Stoff zu dieser Reflexion lieferten aber gerade jene Entwürfe.

Aus Unbewusstsein zum Bewusstsein

Wenn wir also dem Prinzip, das ich in diesem Buche aufgestellt habe, treu bleiben und von einer kritischen Beurteilung des absoluten Kunstwertes dieser Entwürfe absehen — wozu wir um so eher uns veranlasst fühlen dürfen, als hier kein fertiges Kunstwerk vor uns steht — so bleibt ihre biographische Bedeutung eine besonders klare und interessante und diese Bedeutung hängt, wie man sieht, eng mit derjenigen der Züricher Schriften zusammen. Wagner sagt von diesen Entwürfen: „Gerade hier war es, wo mein bisher unbewusstes Verfahren in seiner künstlerischen Notwendigkeit mir zum Bewusstsein kam", und während er mit der Vollendung von *Oper und Drama* beschäftigt war, bemerkt er einem früheren Kommentator gegenüber, der von seiner „vorausgeeilten Wissenschaft" gesprochen hatte: „Noch jetzt eben musste ich erfahren, dass ich die wichtigsten Momente für die Gestaltung des Dramas der Zukunft nicht gefunden hätte, wenn ich nicht in meinem *Siegfriede* zuvor als Künstler mit vollem Unbewusstsein auf sie gefallen wäre" (Bf. an Uhlig von Februar 1851). In dem gerade während dieser vier Jahre — von Ende 1847 bis Ende 1851 — sich vollziehenden Vorgang der Entwickelung „aus Unbewusstsein zum Bewusstsein", d. h. aus dem unbewussten Streben nach einer neuen, vollkommeneren, den Bedürfnissen des deutschen

Geistes voll entsprechenden Form des Dramas zu dem bewussten, klaren, vernunftmässigen Erfassen dieser Form spielen folglich diese Entwürfe eine entscheidende Rolle.

Wie geschah das aber?

Schon die Tatsache, dass so viele und namentlich so verschiedenartige dramatische Pläne den Meister zu gleicher Zeit beschäftigten, deutet auf die wahre Natur des inneren Vorganges. Wir sahen, dass Wagner, als er in seinen Gymnasialjahren sein erstes grosses Trauerspiel vollendet hatte, bemerkte, dieses Werk bedürfe noch des musikalischen Ausdruckes. Die dramatische Empfindung fordert eben bei Wagner unbedingt das Zusammenwirken von Wort und Ton. In seinem eigenen Herzen bildeten auch diese beiden Ausdrucksmittel eine einzige organische Einheit. Wortsprache und Tonsprache können aber nur in zwei verschiedene Sprachen zergliedert in die Erscheinung treten, und einzig eine vollendete Aufführung des Kunstwerkes kann die geschiedenen wieder zur Einheit zusammenfassen. Nun fand aber Wagner gar keine Muster vor: was er wollte, war niemals versucht worden. Auf der einen Seite fand er das rezitierte Drama, auf der anderen — bei Beethoven — die zum Drama gewordene Musik, dazwischen ein „namenlos Unsinniges“ (IX, 363), die Oper, jene Form, von der Wagner meinte, „sie beleidige gröblich allen deutschen Sinn für Musik wie Drama“ (VI, 394), über die E. T. A. Hoffmann spottete, „sie veranstaltete Konzerte auf der Bühne mit Kostümen und Dekorationen“, und gegen die Herder sich ereiferte, weil sie „den Dichter zum Diener des Musikers erniedrige“. Nur in der nebelhaften Ferne längstvergangener Zeiten erblickte der jugendliche Künstler — im griechischen Drama — ein Ideal, das dem seinigen verwandt erschien. Höchstens Mozart, der uns insofern als der wahre Vorläufer Wagner's dünken muss, durfte ihm wohl in Bruchstücken seiner Werke wirklich als ein Muster gelten; hier wurde hin und wieder die Oper über sich selbst hinausgehoben; denn sie bot nicht bloss ein ergreifendes Schauspiel — was auch Gluck häufig gelungen war — sondern die Musik verschmolz förmlich mit der Dichtung; sie blies diesem Erdenkloss eine Seele ein wie Jehovah dem ersten Menschen, und nun war sie nicht mehr ein blosser Schmuck, sie diente auch nicht

bloss „der Erhöhung des Ausdrucks“, sondern sie belebte das dramatische Gebilde von innen heraus.[1]) Das Unerhörte war aber bei Mozart unbewusst und absichtslos geschehen; wie schnell verfiel er immer wieder in absolute Musik und in opernhafte Formeln; das Werk dieses „zarten Licht- und Liebesgenius“ wirkte also eher verwirrend als anleitend. Wagner blieb folglich auf sich selbst angewiesen. Wahrscheinlich hätte er auch viel eher, viel müheloser und ganz ohne Reflexion das Richtige gefunden, wäre ihm nicht von Anfang an eine fertige Form aufgenötigt worden, von der er nicht — wenigstens äusserlich nicht — weit abweichen konnte, ohne seine Werke als totgeboren zur Welt zu bringen (vgl. VII, 125). Jetzt aber musste er versuchen, „ob die Oper möglich sei“, d. h. ob in der Oper jene organische Verschmelzung von Wort und Ton, von Dichtung und Musik zu erreichen sei. Ein jedes seiner Werke aus der ersten Lebenshälfte kann als der Versuch zu einer Antwort betrachtet werden. Dem jungen Künstler musste es zunächst dünken, als handle es sich hier um ein technisches Problem, und solange er noch nicht die Meisterschaft erlangt hatte, durfte er glauben, die Unzulänglichkeit seiner eigenen Beherrschung der Mittel sei die Ursache, dass seine Werke dem Bild in seinem Innern noch immer nicht ganz entsprechen wollten. Mit *Tannhäuser* und *Lohengrin* hatte er jetzt aber die volle Meisterschaft erlangt; darum war er nicht mehr fähig, in naiver Unbefangenheit „möglichst gute“ Opern weiter zu schreiben. Liszt hatte richtig erkannt: „Mit dem *Lohengrin* nimmt die alte Opernwelt ein Ende“: jetzt oder nie musste das Problem gelöst werden. In *Lohengrin* war ähnlich wie in *Rienzi,* obwohl mit ungleich grösserer Meisterschaft in der rein poetischen Gestaltung, fast der gesamte Ausdruck in die Musik gelegt worden; die Gedanken sind unendlich tief und ergreifend; sie haben aber so sehr alles von sich abgestreift, was nicht reiner Empfindungsgehalt ist, dass dieses Werk das eigentlich „esoterische“ unter allen Werken des Meisters bleibt; die Handlung trägt hier etwas ausgesprochen „Symbolisches“ an sich: man fühlt, dass nicht allein der Held, sondern auch der Dichter jede Frage verbietet und das Geheimnis seines

[1]) Vgl. S. 410.

innersten Herzens in der für das Wort unzugänglichen Tonsprache — gleichsam als „schweigendes Bild“ — vor unser Auge heraufbeschwört. Das macht auch das ewig Unvergleichliche an diesem unsterblichen Werke aus. Auf diesem Punkte durfte aber der Meister nicht verweilen: einen zweiten *Lohengrin* konnte er nicht schreiben. Der siegreiche Tondichter musste jetzt dem Wortdichter die Tore zum Drama der Zukunft weit öffnen: er musste in ihm jene „dem Reichtum musikalischen Ausdruckes entsprechende Fähigkeit“ entdecken. Er tat es durch diese Entwürfe der Übergangszeit und durch das von ihnen angeregte Denken.

Zunächst wurde sich der Meister über einen Hauptpunkt klar. Sein *Friedrich der Rotbart* sollte nicht ein musikalisches Werk — oder etwa gar eine „Oper“ — sondern ein rezitiertes Drama werden. „Es fiel mir nicht im entferntesten ein, einen historisch-politischen Gegenstand anders als im gesprochenen Schauspiele auszuführen“ (IV, 384). „An diesem Stoffe aber,“ fügt Wagner an einer anderen Stelle hinzu, „der mich der Musik gänzlich vergessen gemacht hätte, ward ich der Geltung wahrer dichterischer Stoffe überhaupt inne; und da, wo ich mein musikalisches Ausdrucksvermögen unbewusst hätte lassen müssen, fand ich auch, dass ich meine gewonnene dichterische Fähigkeit der politischen Spekulation unterzuordnen, somit meine künstlerische Natur überhaupt zu verleugnen gehabt haben würde“ (IV, 390). Es war hier bei dem fünfunddreissigjährigen Manne eine Wiederholung dessen eingetreten, was er schon als fünfzehnjähriger Knabe erfahren hatte: seine poetische Inspiration forderte gebieterisch den musikalischen Ausdruck. Das erkannte er jetzt mit endgültiger Klarheit. Er führte den Entwurf nicht aus. Ebensowenig führte er aber die „grosse Heldenoper“ *Siegfried's Tod* aus; gerade an diesem Stoffe, der ihn am gewaltigsten anzog und aus dem er bald, aber in wesentlich anderer Auffassung, sein Nibelungenwerk gestaltete, erkannte er deutlich, dass die Oper „unmöglich sei“. Aus diesem selben Grunde blieb auch *Wieland* unausgeführt. Für die schöne Erzählung, die er so wirksam dramatisiert hatte, behielt Wagner eine grosse Vorliebe, gern hätte er sie von einem anderen in Musik setzen lassen, — er selbst konnte

es nicht mehr, für ihn war es zu spät[1]). *Jesus von Nazareth* nannte ich ein philosophisches Drama, und wohl mit Recht, da Wagner selber „die Verneinung der lieblosen Allgemeinheit“ als Inhalt angibt. Es ist nicht ganz leicht sich vorzustellen, in welcher Weise dieses Drama ausgeführt werden sollte; denn die vielen Dissertationen, die der Entwurf enthält, deuten auf ein gesprochenes Schauspiel hin; dagegen lassen die szenischen Dispositionen und viele einzelne Momente der Skizze die geplante Mitwirkung der Musik nicht bezweifeln. Ich bin der Meinung, dass diesem Werke für des Meisters klare Erfassung der im Wort-Tondrama zu erstrebenden und zu ermöglichenden „Erweiterung der dichterischen Fähigkeit“ eine weit grössere Wichtigkeit zukommt, als man gemeinhin annimmt. Als nun Wagner diese so verschieden gearteten Entwürfe alle verwerfen musste, da „ward es Licht“ in seinem Innern; gerade an diesen selbstgeschaffenen Beispielen *erkannte er, dass das Problem des Wort-Tondramas den Stoff betreffe, nicht die Form.* Er erkannte, dass er sich nicht fragen dürfe: „Wie können Wort und Ton zu einem höchsten, erschöpfenden Ausdruck im Drama zusammenwirken?“ sondern vielmehr einzig: „Was ist der Gegenstand, der eines so erhabenen Ausdruckes bedarf und der dadurch, dass er seiner bedarf, ihn auch erheischt?“

Das Grundgesetz des neuen Dramas

Die Antwort gaben ihm seine eigenen früheren Werke, sobald er sie nunmehr mit der „Kraft des reflektierenden Geistes“ betrachtete. Namentlich aber durch die Einsicht des Grundes, aus welchem ein jeder dieser vier neuen Entwürfe für sein Drama ungeeignet war, wurde ihm die letzte Klarheit zuteil; durch diesen echt künstlerischen Ausscheidungsprozess, nicht durch abstrakte a priori Konstruktionen entdeckte er das Grundgesetz des neuen Wort-Tondramas. — Bei *Friedrich der Rotbart* war die Sache besonders klar: das Historische ist kein möglicher Gegenstand für den musikalischen Ausdruck. *Siegfried's Tod* hingegen würde jeder Opernkomponist unzweifelhaft als einen prächtigen Vorwurf für musikalische Ausführung betrachtet haben. Doch als Wagner an die

[1]) Seinen Entwurf bot er in dringendster Weise Liszt, Berlioz, Roeckel und anderen an.

musikalische Aufführung ging, bemerkte er, dass in diesem Werke die „epische Erzählung, die Mitteilung an den Gedanken“ einen grossen Platz einnahm (U. 119). In diesem ersten Entwurf haben wir doch lediglich eine dramatisierte Mythologie vor uns; zwar ist ein solcher Stoff einem pragmatisch-historischen bei weitem vorzuziehen; zugrunde liegt aber in der Mythologie überall das Symbol, und infolgedessen wendet sich gar vieles vorwiegend an die kombinierende Vernunft und gelangt erst von hier aus durch Widerspiegelung ins Herz. In *Jesus von Nazareth* bestand der Fehler nicht in dem langen Verweilen bei den einzelnen Momenten, sondern auch hier wiederum in der Tatsache, dass so vieles „einzig dem Verstande fasslich ist“. Weit weniger dürfte dieser Einwurf die zuletzt ausgearbeitete dramatische Skizze *Wieland der Schmied* treffen; sie besitzt aber nicht die monumentale Einfachheit der letzten Werke des Meisters: die Handlung enthält viel zahlreichere Momente als *Tristan* oder als irgend ein einzelnes Drama aus dem Nibelungenzyklus. Das Vielseitige ist jedoch schon an und für sich das Gebiet des Verstandes. Aus diesem Ausscheidungsprozess ergab sich nun das Grundgesetz des neuen Dramas: „Ein Inhalt, der einzig dem Verstande fasslich ist, bleibt einzig auch nur der Wortsprache mitteilbar; je mehr er aber zu einem Gefühlsmomente sich ausdehnt, desto bestimmter bedarf er auch eines Ausdruckes, den ihm in entsprechender Fülle endlich nur die Tonsprache ermöglichen kann. Hiernach bestimmt sich ganz von selbst der Inhalt dessen, was der Wort-Tondichter auszusprechen hat: es ist das von aller Konvention, von allem Historisch-formellen losgelöste Reinmenschliche“ (IV, 388).

Der Ausdruck „das Reinmenschliche“ erklärt sich von selbst; in dem Abschnitt „Kunstlehre“ habe ich ausserdem mit einiger Ausführlichkeit an der Hand von Wagner's Erläuterungen und denen anderer Autoren darüber gesprochen.[1]) Die ungeheure Bedeutung dieses Gesetzes liegt darin, dass in ihm nicht die Sorge um eine äussere Form, die man ein für allemal als die allein seligmachende erklären will, auch nicht irgend

[1]) Vgl. S. 295—299. Ausführlicheres in meinem *Drama R. Wagner's*. Kapitel II.

eine abstrakt-ästhetische Schrulle zum Ausdruck kommt, sondern dass im Gegenteil das innere Lebensprinzip des neuen Dramas unvergleichlich prägnant und zugleich erschöpfend dadurch bestimmt wird. Wie man deutlich einsieht: nicht nur durch die Wahl der Ausdrucksmittel unterscheiden sich Wagner's Dramen von den anderen Formen des Dramas, sondern vor allem und wesentlich durch ihren — jene Ausdrucksmittel bedingenden — Inhalt! Diesen Inhalt genauer zu bestimmen, das war die Tat, von der Wagner so richtig erkannt hatte, dass lediglich ein Musiker sie würde vollbringen können.[1]) Und als nun diese Tat vollbracht war, als der Künstler kraft seiner erstaunlichen Produktivität das gesamte Gebiet des Dramas selbstschöpferisch durchforscht und der Denker wiederum mit klarem Auge diese gesamte Tätigkeit überblickt hatte, da durfte Wagner bekennen: „Jetzt hatte ich eine neue und entscheidende Periode meiner künstlerischen und menschlichen Entwickelung angetreten, die Periode des bewussten künstlerischen Wollens auf einer vollkommen neuen, mit unbewusster Notwendigkeit von mir eingeschlagenen Bahn, auf der ich nun als Künstler und Mensch einer neuen Welt entgegenschreite“ (IV, 390).

---

[1]) Vgl. S. 375.

KUNSTWERKE DER ZWEITEN LEBENSHÄLFTE

Der vollkommen Besonnene heisst der Seher.
Novalis

Einleitendes

In seiner zweiten Lebenshälfte hat Richard Wagner den vierteiligen *Ring des Nibelungen*, *Tristan und Isolde*, *Die Meistersinger* und *Parsifal* geschaffen.

Richtet man nun das Auge auf das speziell Biographische, so gerät man wirklich in Verlegenheit, wie man diese Werke in irgend eine Beziehung zur Chronologie des Lebens bringen soll. Einige Daten habe ich schon in der Einleitung zum „Lebensgang" gegeben;[1]) aus diesen geht hervor, dass diese vier Werke gewissermassen zugleich und „durcheinander" entstanden sind. Ehe irgend eines von ihnen vollendet wurde, waren schon alle in der Phantasie des Meisters gestaltet. Im November 1851 schreibt Wagner an Uhlig — es war gerade am Schlusse der Übergangszeit: „Meine künstlerischen Pläne dehnen sich jetzt immer reicher, erfreulicher und zuversichtlicher vor mir aus, und mit einem wahren Wonnezittern gedenke ich sie nächstens anzufassen." In welcher Reihenfolge diese einzelnen Pläne aber dann zur Ausführung gelangten, scheint mehr eine Laune des Schicksals als die Folge einer inneren Nötigung gewesen zu sein. Der *Ring* sollte ursprünglich zuerst ausgeführt werden. Wenn nun der Meister vom Jahre 1857 an eine lange Unterbrechung bei dieser Arbeit eintreten liess, so war nicht allein — vielleicht gar nicht in erster Reihe — Ermüdung bestimmend, sondern die Hoffnungslosigkeit, gerade dieses Werk jemals zur Aufführung bringen zu

[1]) Vgl. S. 41.

können, namentlich jetzt, wo nach der Berufung Dingelstedt's als Intendant die Verhältnisse an der Weimarer Bühne — der einzigen, wo Wagner auf Unterstützung hatte hoffen können — so ungünstig geworden waren, dass selbst der *Rienzi* dort als eine kaum zu bewältigende Aufgabe erschien. Verleger und Theaterdirektoren verlangten allerdings nach einem neuen Werke Wagner's; es müsse aber „kürzer und leichter" als der *Ring* sein. Und da berichtet der Meister sehr unumwunden an Liszt: „Ich hatte — wie Du ja weisst! — so gar kein Geld, und da der *Rienzi* (in Weimar) fehlschlug, sah ich keinen anderen Ausweg, als mit Härtels ein „Geschäft" zu machen; dazu erwählte ich den kaum noch begonnenen *Tristan*, weil ich nichts andres hatte;[1]) sie erboten sich, mir die Hälfte des Honorars (zweihundert Louisd'or) — also einhundert Louisd'or — nach Empfang der Partitur des ersten Aktes auszuzahlen: somit eilte ich mich über Hals und Kopf, diesen fertig zu machen. Das war der Grund der geschäftlichen Eile in der Förderung dieser armen Arbeit" (Bf. vom 2. Juli 1858). An andrer Stelle erzählt Wagner, wie eine Aufforderung des Kaisers von Brasilien, eine Oper für die italienische Truppe in Rio de Janeiro zu schreiben, ihn „bei der Konzeption des *Tristan* mit einiger Lebhaftigkeit beeinflusste!" (VI, 380.) Wiederum berichtet man von einer heftigen Liebesleidenschaft, welche die wahre Urquelle der Tristan-Wort- und Tondichtung sein soll, wobei die Frage ungelöst bleibt, warum ein Mann, der mehr als einmal im Leben leidenschaftlich geliebt haben wird, nur einmal einen *Tristan* geschrieben hat. Man sieht, wie gänzlich haltlos derartige chronistische Kombinationsspiele sind. Das Auge der schönen Frau, das — vielleicht — an Wagner vorbeizog, wird auf die Ausführung der „armen Arbeit", jenes „Wunders aller Kunst", *Tristan und Isolde's,* genau so viel Einfluss ausgeübt haben wie der Kaiser von Brasilien — etwas weniger als die hundert Louisd'or der Herren Breitkopf & Härtel. Ähnliches liesse sich von jedem anderen Werke Wagner's ausführen. *Die Meistersinger* wurden zu einer Zeit in Angriff genommen (Beginn der sechziger Jahre), wo man alles eher als ein heiteres

[1]) Nichts anderes, was schon so weit gefördert gewesen wäre; denn der vollständige Entwurf zu den *Meistersingern* war schon lange da und zum *Parsifal* mindestens die Idee.

Werk erwartet hätte, weil — nun, einfach wieder, weil ein Verleger sich für sie gefunden hatte! *Parsifal* wurde (1865) entworfen, weil König Ludwig es wünschte; der *Nibelungenring* wurde vollendet, als der Bau des Festspielhauses in Bayreuth weit genug fortgeschritten war, die Möglichkeit einer Aufführung nahe zu rücken; mit der Vollendung des *Parsifal* verhielt es sich ähnlich. Kurz, Werke des „innewohnenden" Genies stehen nicht zu den Vorgängen eines Menschenlebens in dem Verhältnis von Wirkung zu Ursache und auch nicht in irgend einem anderen engeren Verhältnis; das äussere Leben verhält sich zum inneren wie ein Damm zum reissenden Strom: wo das Hindernis unübersteiglich ist, da bleibt das Element unsichtbar und — nach aussen — wirkungslos, wo jenes weicht, da stürzen die Naturkräfte urgewaltig hervor.

Dazu kommt noch eine andere Überlegung: die Werke aus Wagner's zweiter Lebenshälfte gehören — nicht allein zeitlich, sondern auch poetisch und ihrem Gedankeninhalt nach — so eng zusammen, dass sie ein Ganzes bilden. *Tristan und Isolde* bezeichnete der Meister selber als einen Ergänzungsakt zum *Nibelungenring*, und *Parsifal* ist das Gegenstück zu diesen beiden. Diese drei Dramen bilden gewissermassen eine riesige „Trilogie", und das — auf das allerengste mit dieser Trilogie verwobene — „heitere Satyrspiel" sind *Die Meistersinger*. Das gesamte Werk von Wagner's letzten dreissig Lebensjahren ist also, wie gesagt, *ein einziges unzertrennbares Ganze*. In welcher Reihenfolge der einzelne Teil zur Vollendung gelangte, ist fast gleichgültig, da im schöpferischen Herd das Ganze vorgebildet lag und die ausführliche Gestaltung dieses und jenes Teiles einfach unter Berücksichtigung äusserer Konvenienz und praktischer Möglichkeiten erfolgte.

Wollten wir nach Rücksichten rein dichterischer Angemessenheit eine Reihenfolge bestimmen, so müssten wir die Werke folgendermassen ordnen: *Der Ring des Nibelungen*, *Tristan*, *Parsifal*, *Die Meistersinger*. Das Datum der endgültigen Vollendung eines jeden Werkes ergibt dagegen eine andere Reihenfolge: *Tristan, Die Meistersinger, Der Ring des Nibelungen, Parsifal*. Wiederum anders gestaltet sich die Aufeinanderfolge, wenn man sich nach dem Datum der ersten dichterischen Konzeption richtet; dann erhält man folgende

MÜNCHEN 1865

Reihe: *Die Meistersinger, Der Ring des Nibelungen, Tristan und Isolde, Parsifal.* In einem biographischen Werke ist diese letzte Reihenfolge vorzuziehen, da sie das bestimmende Moment der Konzeption zum Ausdruck bringt; ausserdem sind *Die Meistersinger* und *Der Ring des Nibelungen* zwei Werke, die durch das Datum ihrer ursprünglichen Entwürfe in die erste Lebenshälfte zurückreichen; mögen diese Entwürfe später auch die eingreifendste Umgestaltung erfahren haben, gleichviel: hier besteht eine verbindende Brücke zwischen den so scharf geschiedenen Lebenshälften.

Da ich nun der Überzeugung bin, das chronistische Detail sei bei diesen Werken gänzlich belanglos und könne getrost den Anekdotenkrämern und Memoirenverfassern überlassen bleiben, so will ich bei den folgenden — nur leider allzu kurzen — Besprechungen meine Aufgabe darin erblicken, dass ich die Aufmerksamkeit des Lesers nicht auf die bunte Oberfläche der begleitenden Lebensumstände richte, sondern auf den innersten dramatischen Mittelpunkt, von wo aus das Leben dieser Werke ausstrahlt. Ohne Zweifel ist das zugleich das punctum vitae der Individualität Richard Wagner's.

DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG

Je grösser der Mann, um so tiefer seine Liebe.
Leonardo da Vinci

Die erste Fassung

Im Sommer 1845, unmittelbar nach Vollendung der Tannhäuserpartitur, verfasste Wagner den ersten Entwurf zu den *Meistersingern von Nürnberg.* Gute Freunde hatten gemeint, „eine Oper leichteren Genres“ würde ihm zu grösseren Erfolgen verhelfen, und gerade der Sängerkrieg auf Wartburg gab ihm die Idee zu diesem heiteren „Werb- und Wettgesang“ ein (IV, 349). Die innere Nötigung — ohne welche Wagner nichts schaffen konnte — war aber damals nicht vorhanden, und die Art und Weise, wie dieser Stoff sich dem Meister dargestellt und gestaltet hatte, widerte ihn sofort heftig an: an Stelle der

Meistersinger schuf er *Lohengrin.* Erst im Jahre 1861 griff Wagner diesen Stoff wieder auf und vollendete das Werk, durch viele Unterbrechungen gestört, im Laufe der folgenden sieben Jahre.

Wie kommt es nun, dass ein Stoff, den der Verfasser des *Tannhäuser* verwarf, von dem Verfasser des *Tristan* mit solcher Begeisterung inmitten von Kummer und Sorge und Elend jeder Art zu einem glorreichsten Meisterwerk gestaltet wurde? Der Vergleich zwischen dem ersten Entwurf und dem späteren Gedicht lässt uns das sofort erkennen.

Der Entwurf aus dem Jahre 1845 — über den in der *Mitteilung an meine Freunde* ausführlich berichtet wird (IV, 349—353) — ist bezüglich der Reihenfolge der Begebenheiten mit der späteren Dichtung identisch. Eine nähere Betrachtung führt jedoch zur Entdeckung einer inneren Abweichung: in jenem ersten Entwurf finden wir keine Andeutung von Sachsens Liebe zur Eva; von einem inneren Konflikt im Herzen des Schuster-Poeten hören wir folglich nichts! Sachs wird hier rein als historische Gestalt, als „die letzte Erscheinung des künstlerisch produktiven Volksgeistes aufgefasst"; er erkennt das Talent des jungen Ritters Walter von Stolzing und verhilft ihm — in der bekannten Weise — zu der Hand Eva's; zum Schluss verteidigt er die Meistersingerschaft:

„Zerging' das heil'ge römische Reich in Dunst,
Uns bliebe doch die heil'ge deutsche Kunst."

Diese Figur Hans Sachsens ist gross gezeichnet, auch der tiefe humoristische Zug fehlt ihr nicht; sie bildet aber mehr den dekorativen Schmuck des Dramas als dessen Mittelpunkt. Der Mittelpunkt, die eigentliche „Handlung" des Stückes war, wie Wagner dies selber hervorhebt, die Ironisierung des Naturwidrigen in unseren öffentlichen Zuständen. Der Meister unterscheidet aber in tiefsinniger Weise zwischen der Kraft der echten Heiterkeit — der „erhabenen, Schmerzen lösenden Heiterkeit" — und der Ironie, die sich einzig auf die Form, niemals auf den Kern des Lebens bezieht. Und „durch Ironie sich des Inhaltes der Kraft seines Heiterkeitstriebes zu entäussern, gegen diesen Versuch reagierte augenblicklich Wagner's Natur" (IV, 353). Indem aber der Meister gegen diese Anwandlung, die blosse

Form zu ironisieren, sich empörte, folgte er zugleich unbewusst jenem künstlerischen Instinkt, der ihn empfinden liess, im Wort-Tondrama könne nicht die äussere Erscheinung, sondern nur der Vorgang im innersten Herzen zur Darstellung gelangen. Auch jene Gestalt des Hans Sachs war zwar gross, aber noch nicht so aufgefasst und geformt, dass die Musik sie — wie das Blut den Körper — bis in das letzte Glied durchdringen und somit zu vollem, warmem Leben hätte erwecken können.

Die zweite Fassung

In der neuen Dichtung wurde das nun alles mit einem Schlage anders. Hans Sachs ist hier nicht bloss als historischer Charakter und infolge seiner geistigen Bedeutung die Hauptfigur des Dramas, sondern sein innerstes Herz bildet jetzt den Mittelpunkt der Handlung; um einen bequemen Ausdruck zu gebrauchen: die ganze Handlung ist nach innen verlegt. Die äusseren Ereignisse, dieses gerade in den *Meistersingern* so vielgestaltige, bunte Durcheinander, dienen bloss zur Widerspiegelung der inneren, reinmenschlichen Vorgänge, „welche einzig uns die Handlung als notwendig erklären sollen, und zwar dadurch, dass wir selbst im innersten Herzen an diesen Motiven sympathisch teilnehmen". Der historische Hans Sachs hat bekanntlich in vorgerücktem Alter ein blutjunges Mädchen gefreit und in glücklichster Ehe seine Tage beschlossen. Bei Wagner liebt nun — in der neuen Dichtung — Sachs „so manches Jahr schon" Eva, deren Hand „als höchsten Preises Kron" beim Wettgesang ausgesetzt ist. Diese Liebe wird im reichsten Masse erwidert; das holde Kind hat es als eine ausgemachte Sache betrachtet, Sachs „werde sie für Weib und Kind ins Haus nehmen", und später ruft sie in tiefster Ergriffenheit:

„Ich war doch auf der rechten Spur:
denn, hatte ich die Wahl,
nur dich erwählt' ich mir:
du warest mein Gemahl,
den Preis nur reicht' ich dir!"

Wie nun das Drama anhebt, ist man schon am Vorabend des grossen Tages, des Johannisfestes, wo der herrliche Mann — ein Meister der Worte und der Töne, ein wahrer Meistersinger — auf die schönste und stolzeste Art in den Besitz

dieses letzten Lebensglückes gelangen soll, nämlich durch den glänzenden Sieg als Künstler; frei, vor allem Volke wird er im Werbgesang mit den Jüngeren — er, dem die unverwüstliche Jugend des heiter Schaffenden zuteil wurde — den Preis davontragen. Da tritt der junge Ritter auf! Zufällig war er am Tage vorher Eva in Nürnberg begegnet; sie lieben sich. Wie Eva gesteht:

„Doch nun hat's mich gewählt
zu nie gekannter Qual:
und werd' ich heut' vermählt,
so war's ohn' alle Wahl!
Das war ein Müssen, war ein Zwang!"

Pogner, Eva's Vater, hat schon sein Wort gegeben, er kann es nicht zurücknehmen: nur ein Meistersinger darf Eva freien, und zwar muss er sie im offenen Wettbewerb „ersingen". Sobald Sachs den jungen Ritter erblickt, sobald er sein unerhörtes Anliegen, in die bürgerliche Meisterzunft aufgenommen zu werden, vernimmt, errät er den Zusammenhang, und während die meisten anderen Meister — Beckmesser (der ebenfalls den Rivalen wittert) an der Spitze — allerhand formelle Bedenken gegen die Aufnahme Walters vorbringen, tritt er mutig für ihn ein; denn Sachsens Entschluss ist gefasst; er wird nicht singen!

„Vor dem Kinde lieblich hehr,
mocht' ich gern wohl singen;
doch des Herzens süss' Beschwer
galt es zu bezwingen.
's war ein schöner Abendtraum:
dran zu deuten wag' ich kaum."

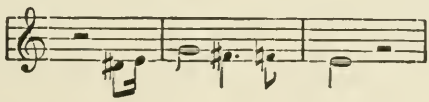
Einzig durch Sachsens kluges Verhalten werden alle Schwierigkeiten, die dem Glücke des jungen Paares im Wege stehen, „gegen der Meister Zunft und die ganze Schul'" überwunden. — Man sieht, welche tragische Grösse die Handlung durch die einfache Tatsache gewinnt, dass Sachs Eva liebt und „seines Herzens Beschwer bezwingen muss". Wie ich schon vorhin sagte, Sachs ist jetzt der Mittelpunkt des Dramas, und zwar nicht so sehr durch seine überwiegende geistige Grösse,

als weil diese Grösse sich in seinem Herzen widerspiegelt, als weil sie uns zwar auch zu denken, vor allem aber zu fühlen gibt. Und nun, in dieser neuen Dichtung tritt alles, was früher in der Gestalt von bitterer Ironie sich gab, als jene „erhabene, Schmerzen lösende Heiterkeit“ (X, 195) auf; denn Sachsens Seele ist nunmehr der Punkt, von wo aus wir die Welt mit ihren Konventionen und Formen und Lächerlichkeiten und Vorurteilen betrachten — und dieser Standpunkt ist der eines wirklich erhaben grossen und guten Mannes, der selber zu bedeutend ist, als dass irgend etwas auf der Welt ihm unbedeutend erscheinen könnte, und der, um sein eigenes „Beschwer“ niederzukämpfen, mit genialer Herzensgüte alles nachempfindet, was die Herzen anderer beschwert. Nicht verspottet wird hier die Form (die Konvention), sondern ihre Nichtigkeit wird durch einen tiefen, überall bis auf den reinmenschlichen Kern vordringenden Blick offenbar.

Eine solche Auffassung des Dramas war nur durch die Mitwirkung der Musik durchführbar; nein, das ist zu wenig gesagt: das Drama überhaupt so zu konzipieren, war „lediglich dem Musiker möglich“.[1]) Der Dichter musste ein Tondichter sein. Denn dieser Sachs konnte unmöglich als Wortheld, namentlich nicht als Klageheld vor uns hingestellt werden. Und in der Tat, nur ein einziges Mal hören wir ihn ganz leise sich selbst zuflüstern: „Vor dem Kinde lieblich hehr, mocht' ich gern wohl singen“; sonst schweigt sein Leid, und nur durch seine humoristischen Bemerkungen Eva gegenüber und aus Eva's Geständnissen erfahren wir den genaueren Sachverhalt. Wie beredt, wie unfehlbar bestimmend ist dagegen die Sprache der Töne, die uns das innerste Herz des Helden offenbart! Gleich, als Hans Sachs in der Singschule zum ersten Male für Walther eintritt:

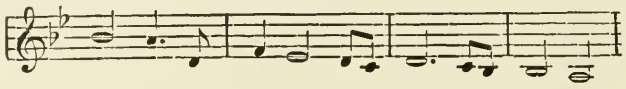
„Halt! Meister! Nicht so geeilt!“

da steigt schon aus dem Orchester die tiefe Klage auf:

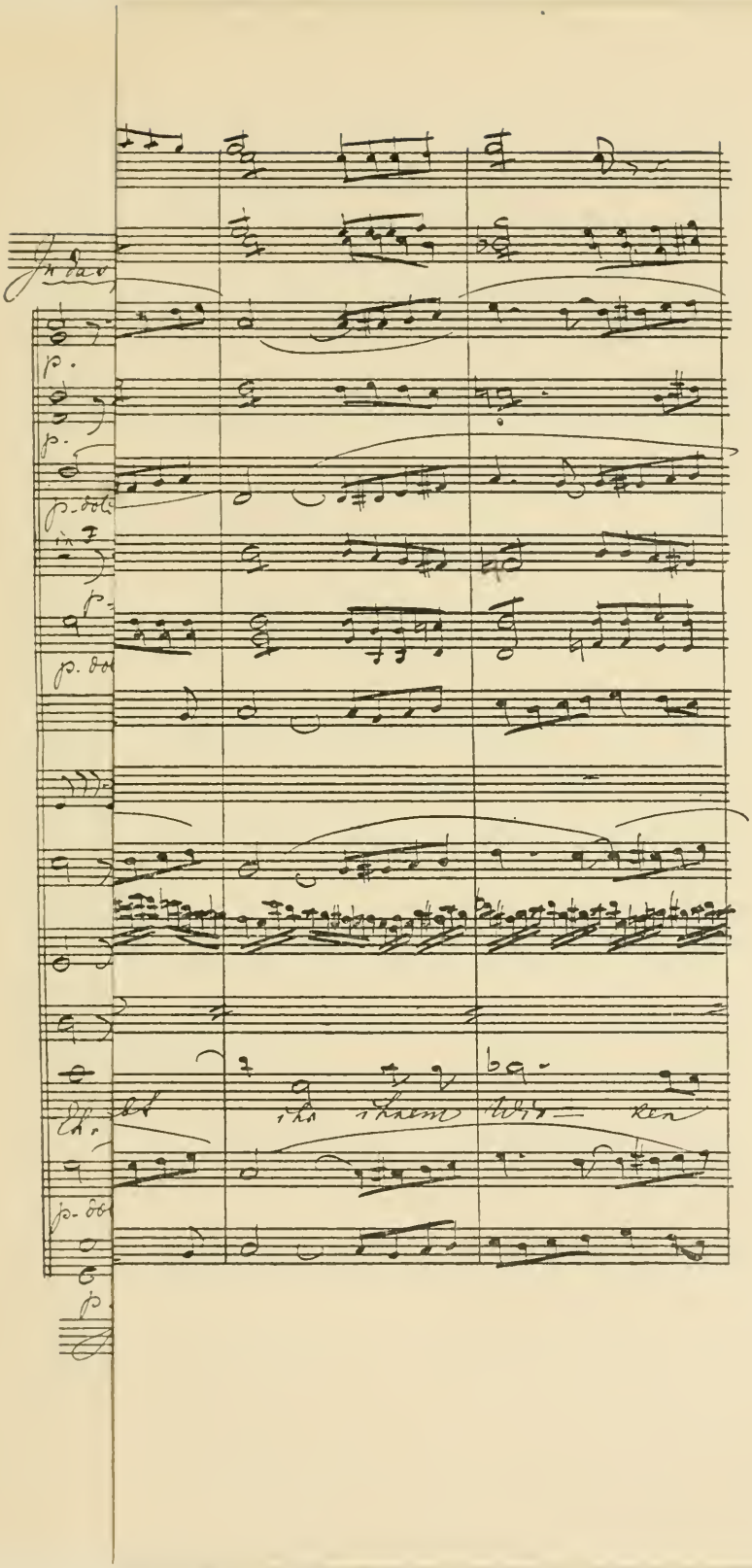


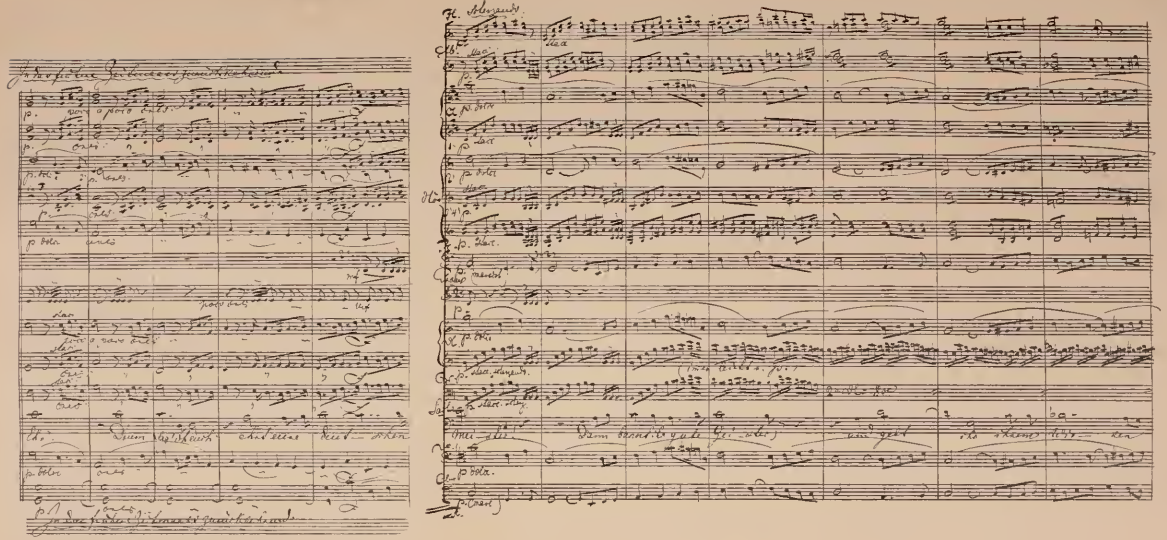
[1]) Vgl. S. 375 ff.

welche dann im zweiten Akt in dem Gespräch mit Eva von den Worten an: „Ja, Kind! eine Freiung machte mir Not“ immer ergreifender an das Ohr dringt. In diesem zweiten Akt erklingt auch schon — zum lustigen Schusterlied, durch welches der schlaue Sachs zugleich Beckmesser's Vorhaben und die unbesonnene Flucht der jungen Leute vereitelt — das wunderbare, herzerschütternde Thema:



welches in der Einleitung zum dritten Akte seine volle dramatische Entwickelung erfährt und dort erst seinen ganzen Sinn enthüllt. Wie der Meister später sagte: „Es drückt die bittere Klage des resignierten Mannes aus, welcher der Welt ein heiteres und energisches Antlitz zeigt.“ Diese Einleitung zum dritten Akte muss als der Höhepunkt des Dramas bezeichnet werden: die Situation ist uns jetzt bekannt, in Sachsens Herz haben wir schon manchen tiefen Blick getan, und jetzt — während der Vorhang vor dem bunten Bilde noch gesenkt bleibt — lauschen wir mit geschlossenen Augen dem letzten Kampf im innersten Herzen des Helden. Zuerst tritt die Klage auf; dann wird sie von der Erinnerung an die eigenen künstlerischen Schöpfungen übertönt; es ist, als erhebe sich der „ewige“ Teil in dieser grossen Menschenbrust gegen den vergänglichen: mit tiefem Mitleid schaut Sachs auf sich selbst herab; mit lächelndem Blick und tränenerfüllten Augen zu seinem höheren Selbst wieder hinauf; nochmals ertönt jenes klagende Thema, aber zu majestätischer Breite und Kraft entfaltet, mit dem mächtigen Ausdrucke der Erschütterung einer tief ergriffenen Seele: „beruhigt und beschwichtigt erreicht es die äusserste Heiterkeit einer milden und seligen Resignation“ (vgl. *Entwürfe,* S. 104). Noch eigentümlicher, noch neuer und unerwarteter ist vielleicht die Bedeutung, zu welcher die Musik in der Schlussszene des Dramas erhoben wird, wo die verschiedensten Hauptthemen, zu einem wunderbaren polyphonen Gewebe verflochten, Sachsens Anrede: „Ehrt eure deutschen Meister!“ umwinden und umranken, als ob alle Menschen sich sehnten, „in der Nähe dieses Grossen und Guten aus aller Misère des Lebens


p.
p.
p. dol.
p.
p. dol.
Ch.
p. dol.
p.



Faksimile aus der Original-Partitur der Meistersinger (Akt III, letzte Szene).

aufzutauen und zu tauchen",[1]) als ob alle durch seinen Blick und durch sein weises Wort sich geadelt und über sich selbst hinausgehoben fühlten. Gerade diese Stelle wirkt auf der Bühne hinreissend und überwältigend, namentlich dann, wenn das ganze Volk in die nur halbverstandenen Worte leise mit einstimmt. Wir empfinden, wir erleben es ja unmittelbar, wie der grosse Mann über seine ganze Umgebung und auch auf ferne Zeiten hinaus, Segen spendend, die magische Gewalt seiner Persönlichkeit ausstrahlt. Sowohl das Wort wie der Ton erzielen an solchen Stellen Wirkungen, die keine frühere Kunst uns ahnen liess.

Ein Vergleich

An dieser Stelle genügt es mir, auf diesen Mittelpunkt des Dramas hingewiesen zu haben. Eine Zergliederung des Dramas und der Musik, um festzustellen, wie sich nun von hier aus das musikalische, dramatische Leben über das Ganze ergiesst, führt leicht, wenn man die Analyse zu weit treibt, zu sehr abstrakten Erörterungen.[2]) Von grösserem Wert wird es sein, wenn wir die klare Erkenntnis der neuen „Fähigkeiten", welche der Tondichter im Drama „entdeckt und fortgebildet hat" — eine Erkenntnis, die wir nunmehr aus einem praktischen Beispiel, nicht aus theoretischen Erwägungen herleiten — dazu benützen, einen vergleichenden Rückblick auf das Drama zu werfen, wie es Wagner in seiner ersten Lebenshälfte gestaltete. Hierdurch wird klar werden, worin die Bedeutung jenes Übergangs aus dem unbewussten zum bewussten künstlerischen Wollen bestand, von dem der Meister so häufig als von dem Eintreten in eine „neue Lebensperiode" redet. Mit Absicht vermeide ich es, bei der folgenden Betrachtung auf *Die Meistersinger* hinzuweisen; denn dieses Beispiel haben wir jetzt vor Augen und die Anwendung auf den besonderen Fall ergibt sich von selbst.

Wagner selber behauptet, er habe „einen weiteren Schritt gemacht" von den letzten Werken seiner ersten Lebenshälfte

---

[1]) Siehe S. 152.

[2]) Wer sich dafür interessiert, wird manche Anregungen in meinem *Drama Richard Wagner's* in dem Abschnitt über *Die Meistersinger* finden. — Der Kuriosität halber sei auch auf die Schrift der Brüder Bonnier *Le Motif-Organe des Maîtres Chanteurs* hingewiesen, in welcher die gesamte Partitur der *Meistersinger* auf ein einziges musikalisches Motiv zurückgeführt wird!

zu den Werken der zweiten als von den *Feen* bis zu *Tannhäuser* (VII, 175). Wichtig ist nun vor allem die Einsicht, dass dieser Fortschritt nicht irgendwie durch eine Steigerung der technischen Meisterschaft oder durch die Entdeckung einer glücklichen Neuerung bewirkt wurde, sondern einfach durch die bewusste Erfassung jenes Gesetzes der notwendigen Beschränkung des Wort-Tondramas auf das Reinmenschliche als Gegenstand. Es ist dies — wie ich schon dargelegt habe[1]) — keine künstliche, willkürlich ersonnene Regel, sondern ein Naturgesetz, das sich aus dem Wesen der Tonsprache ergibt. Welchen Einfluss aber diese einfache Einsicht auf die Gestaltungen des „tonvermählten Dichters" ausüben musste; wie sie ihn mit einem Schlag aus quälender Not und Sklaverei zu der Freiheit eines Herrschenden erlöste: das zeigt uns der Meister sehr einfach und überzeugend, indem er (in seinem Brief „*Zukunftsmusik*") auf *Lohengrin* als Vergleich zurückweist. Zugleich sehen wir hier mit einem einzigen Blick, was das unbewusste Meisterwerk von dem bewussten Meisterwerk unterscheidet.

„Das ganze Interesse des *Lohengrin*", schreibt Wagner (VII, 163), „beruht auf einem alle Geheimnisse der Seele berührenden inneren Vorgang im Herzen Elsa's". Gerade die Vorgänge im Innern sind aber das allen Gemeinsame, das Reinmenschliche. Jedes tiefere Drama — gleichviel welcher Gattung — zielt auf das innere Leben; die äusseren Vorgänge nehmen jedoch im gesprochenen Drama — und mit Recht — einen grossen Teil des Interesses in Anspruch, in unbedeutenderen Werken sogar das ganze. Die Musik aber kann nur das Innere schildern; der „innere Vorgang" ist ihr einziges Gebiet. „Die Musik ist in ihrer unendlichsten Steigerung doch immer nur Gefühl", sagt Wagner (*Das Kunstwerk der Zukunft,* III, 112); „die Fähigkeit der Musik zur Lösung jeder denkbaren Aufgabe ist unbegrenzt, sobald sie eben nur das ganz und allein zu sein braucht, was sie wirklich ist — Kunst des Ausdruckes" (*Oper und Drama,* III, 343). Soll also das Wort-Tondrama (im Gegensatz zur Oper) ein einheitliches, wahres Kunstwerk sein ohne Riss noch Sprung, so muss das

[1]) Vgl. S. 295 ff.

LUZERN 1868

ganze Interesse auf die „inneren Vorgänge im Herzen“ konzentriert werden. Diese selbe Musik, welche die einschränkende Bedingung stellt, gibt uns aber zugleich die Mittel — und somit die Möglichkeit — das Interesse in einem früher ungeahnten Masse nach innen zu verlegen. „Über alle Denkbarkeit des Begriffes hinaus offenbart uns der tondichterische Seher das Unaussprechbare“ (X, 321); dieses Unaussprechbare tritt jetzt — zum ersten Male — nicht bloss als Endergebnis, sondern als ein organischer, ja, sogar als ein architektonischer Bestandteil des Dramas auf. Insofern also als in *Lohengrin* das ganze Interesse auf einem inneren Vorgang beruht, entspricht dieses Werk dem obersten Gesetze des Wort-Tondramas. Um diesen inneren Vorgang herum werden aber hier noch äussere Vorgänge mit ziemlicher Umständlichkeit behandelt; der Stoff ist von Anfang an vom Dichter derartig aufgefasst, dass das nicht zu umgehen war. Man denke namentlich an jenen dramatischen Höhepunkt, den ganzen Schluss des zweiten Aktes, wo der innere Konflikt im Herzen Elsa's nur mit Zuhilfenahme eines äusserst komplizierten Apparates in die Erscheinung treten kann; sämtliche Handelnde und alle Chöre füllen die Bühne an; hier ist es Einem förmlich, als empfände man die Not jenes „tondichterischen Sehers“ mit, der, um das Unaussprechbare zu offenbaren, woran ihm gerade in diesem Augenblick einzig liegt, eine ganze Last von Ausdrucksmaterial mitschleppen muss.[1]) Der vollbewusste Wort-Tondichter gestaltet dagegen seinen Stoff, gleichviel woher er diesen nehmen mag, derartig, dass der allergrösste Raum des Gedichtes auf die Kundgebung der inneren Motive der Handlung verwendet werden kann; das ist sein ganzes Geheimnis, das Geheimnis des Wort-Tondramas. Und Wagner lässt uns klar einsehen, was hierdurch gewonnen wurde, indem er nach der Erwähnung des *Lohengrin* auf ein Werk der zweiten Lebenshälfte hinweist: „Die ganze ergreifende Handlung kommt hier nur dadurch zum Vorschein, dass die innerste Seele sie fordert, und sie tritt so an das Licht, wie sie von innen aus vorgebildet ist“.

---

[1]) Ich erinnere hier als Beispiel an den herrlichen Gesamtchor: „In wildem Brüten muss ich sie gewahren“.

Die „Handlung“ im neuen Drama

Hiermit ist nun das Bezeichnende der von Wagner in seiner zweiten Lebenshälfte geschaffenen Dramen klar formuliert: in ihnen tritt die Handlung so an das Licht, wie sie von innen aus vorgebildet ist. Und durch dieses Bilden „von innen nach aussen“ wird nicht allein die allgemeine Gestaltung des Werkes, sondern alles bis in die letzte Einzelheit bestimmt. In jedem einzelnen der vier grossen Bühnenwerke aus dieser Periode finden wir z. B. eine eigenartige, nur für dieses eine Werk gültige Behandlung des Orchesters (von der Einfachheit der *Meistersinger* bis zu der verschwenderischen Pracht des *Nibelungenringes)*, eine eigenartige Auffassung der polyphonen Architektonik (von dem kunstvollen, vielverschlungenen Kontrapunkt der *Meistersinger* bis zu den geschlossenen Harmonienfolgen des *Parsifal)*, eine eigenartige Anwendung der Modulation (von der Chromatik des *Tristan* bis zu den fast Mozartschen Farben des *Siegfried)* usw. usw. Genau in dem selben Masse weichen die Dichtungen voneinander ab: im Versbau, in der Anwendung von Assonanz, Alliteration und Endreim (von den stabgereimten, wuchtigen Versen des *Ringes* bis zu der leichtfliessenden Diktion der *Meistersinger* mit ihrer blendenden, verblüffenden Reimkunst), in ihrem psychologischen Charakter (von dem weltentrückten Mystizismus des *Tristan* bis zur derben Unmittelbarkeit des *Nibelungenringes),* in ihrem Gedankeninhalt (von dem in symbolischer Gedrungenheit einen Weltgedanken umspannenden *Parsifal* bis zu der schlichten Tiefe der *Meistersinger).* Alles das sind die Wirkungen jenes Schaffens, welches von innen nach aussen gestaltet. Ja, diese Wirkungen lassen sich noch weiter verfolgen: nicht bloss wird jeder an einem einzelnen Takte Wagnerscher Musik sofort erkennen, welchem Werke es entnommen ist, gerade so, wie wir die Menschen an ihrer Stimme unterscheiden, sondern bei gewissen Werken, *Siegfried* z. B. und *Parsifal,* dringt die poetische Stimmung jedes einzelnen Aktes so sehr bis in die feinste Einzelheit durch, dass man von dem einfachsten musikalischen Gebilde, oft von einem vereinzelten Akkord sagen kann, welchem Akt sie angehören und angehören müssen. Das ist nicht allein das Werk höchster künstlerischer Besonnenheit, sondern eine Folge davon, dass hier „die äussere Form aus dem intimsten Zentrum der Welt

gestaltet wird", wie Wagner sagt. Das Kunstwerk strahlt hier von einem Mittelpunkt aus, anstatt dass — wie sonst im Drama — erst zahlreiche Fäden einer nach dem anderen gesammelt und zum Schluss auf den Mittelpunkt hingeleitet werden. Möglich aber wird diese Art der Gestaltung erst durch die Mitwirkung der Musik; nur durch sie wird es dem Dramatiker ermöglicht, zuerst die zugrundeliegende reinmenschliche Empfindung zu erwecken und später erst das bestimmte Wort zu geben, zuerst die allgemein gültige Idee heraufzubeschwören und später erst das besondere Bild zu zeigen. Hierin, in dieser bestimmenden Macht der Musik, liegt aber ausserdem das bisher ungeahnte Einheitsprinzip des neuen Dramas; denn das Gestalten von innen nach aussen bedeutet für den Wort-Tondichter das Gestalten des ganzen Dramas von der Musik aus. Die Musik ist das „Innen" (wie wir das so überzeugend bei Hans Sachs erfuhren), die Dichtung — als Wort und Bild — das „Aussen". Das meint auch Wagner, wenn er im Vorwort zu seinen *Gesammelten Schriften* sagt: „Die Musik wird uns die Gesetze für eine wahrhafte Kunst geben". Finden wir z. B. in den Wortdichtungen Wagner's, wie ich vorhin andeutete, eine reiche, ewig wechselnde Skala des poetischen Ausdrucks,[1]) so muss man sich klar darüber sein, dass es die Musik ist, welche die Gesetze für diesen Ausdruck gegeben hat, jene Musik nämlich, welche erst als Allerletztes — nach Vollendung des ausführlichen Gedichtes — ihre volle, tönende Gestaltung erhalten und den Duft reinster Poesie über das ganze Werk ausbreiten konnte, welche aber in der Seele des schaffenden Dichters von allem Anfang an als Gegenbild oder vielmehr als leibhaftige Verkörperung seines Dramas — jenes „Vorganges in den Tiefen der inneren Seele" — gelebt hat. Das selbe gilt für jede Gebärde und für das gesamte Bühnenbild in seiner wechselvollen Beleuchtung. Jene schon früher angeführten Worte des Meisters,[2]) er hätte seine dramatischen Werke gern als „ersichtlich gewordene Taten der Musik" bezeichnet, haben uns jetzt also ihren vollen Sinn enthüllt. Dazu genügte die verständnisinnige Betrachtung eines einzigen Dramas

[1]) Auf diesen interessanten Gegenstand komme ich bei der Besprechung von *Tristan und Isolde* noch zurück.

[2]) Vgl. S. 305.

aus der zweiten Lebenshälfte. Wollen wir einen mehr logischen, mehr vernunftgemässen Ausdruck für das „deutsche Drama“, das uns Wagner geschenkt hat, so müssen wir es als „das reinmenschliche Drama“ bezeichnen; das eigentlich Künstlerische aber wird dadurch ausgesprochen, dass man es mit Wagner „eine ersichtlich gewordene Tat der Musik“ nennt. Auf der einen Seite stehen der innere Mensch und sein Ausdrucksorgan, die Musik, „jene alles klagende, alles sagende, alles tönende Seele“, auf der anderen der äussere Mensch und seine ganze sichtbare Welt; zwischen beiden schwebt der Gedanke, dessen künstlerische Tätigkeit in der Phantasie sich kundgibt. Das Bezeichnende des neuen Dramas ist nun, dass die Gestaltung des ganzen Kunstwerkes von dem inneren Menschen ausgeht, von ihm ihre Gesetze erhält. Somit wird nämlich (dies ist sehr wichtig!) der Gedanke nicht von äusseren Eindrücken bestimmt, die er dem inneren Menschen erst mitteilt, um dadurch eine dramatische Handlung entstehen zu lassen; sondern der Gedanke — und mit ihm die Phantasie — tritt hier, im Wort-Tondrama, gleich von Beginn an im Dienste des inneren Menschen auf, von ihm geleitet, bestimmt, befehligt. Wie der Meister an der vorhin zitierten Stelle weiter bemerkt: „Die ganze Bedeutung der äusseren Welt hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab“.

Eine eingehende Anwendung des eben Ausgeführten auf *Die Meistersinger* ist um so weniger nötig, als es ja gerade das tiefere Verständnis dieses Dramas war, was uns zu unserer grundlegenden Betrachtung die Veranlassung gab. Nur eines muss ich bemerken: ich habe von Sachs allein gesprochen, weil er in der Tat der lebengebende Mittelpunkt des grossen Dramas ist. Um ihn herum stehen aber zahlreiche andere Charaktere, ein jeder scharf individualisiert. Hier gilt nun, was Herder über Kunstwerke im allgemeinen ausführt: „Jede reine Idee, die ein vollendetes Bild gibt, teilt nachbarlichen Ideen Klarheit mit“. Hans Sachs ist in den *Meistersingern* das vollendete Bild; um ihn gruppieren sich in zunehmender perspektivischer Entfernung die anderen Figuren des bunten Ganzen; auch den fernsten teilt er Klarheit mit.

DER RING DES NIBELUNGEN

Voluntas superior intellectu.
Joh. Duns Scotus

Der Entwurf vom Jahre 1848

Den Abschnitt über *Die Meistersinger* habe ich mit einem Hinweis auf Herder geschlossen; diesen über den *Nibelungenring* möchte ich mit einem solchen beginnen. „Wann aber und wie", sagt Herder in einer Betrachtung über die verwirrende Menge der germanischen Mythen und Sagen, „wird aus diesen vermischten Sagen und Abenteuermärchen so verschiedener Völker in so verschiedenen Gegenden und Umständen eine Ilias, eine Odyssee erwachsen, die allen gleichsam den Kranz raubte und jetzt als Sage der Sagen gelte"?[1]) Diese Worte fielen vor ungefähr 100 Jahren, 1795. Seitdem hat es an Versuchen, Herder's Wunsch zu erfüllen, nicht gefehlt. Das epische „Nibelungenlied" aus dem 13. Jahrhundert und — in geringerem Masse — der nordische Mythos, wie er durch die Übersetzungen der Edden und der Heldensagen aus dem Isländischen und Norwegischen ins Deutsche bekannt wurde, das sind die zwei Grundpfeiler, auf denen im Laufe des letzten Jahrhunderts zahlreiche dichterische Gebäude aufgeführt wurden.[2]) Mit Ausnahme von Hebbel's Trilogie und Jordan's Epos (beide erst nach der Veröffentlichung von Wagner's *Nibelungenring* entstanden) sind die Versuche alle schon längst verschollen; selbst Geibel's Schauspiel *Brunhild* (1857), in welchem man Wagner's Einfluss wohltuend verspürt, dürfte nur wenigen bekannt sein — als „Drama" und zugleich doch nicht bühnenfähig, bekundet es sich ohnehin als ein nicht zum Leben geborenes Zwitterwesen. Ausserordentlich bezeichnend für Wagner's unfehlbaren Bühnenblick ist es nun, dass er — und er allein — sofort erkannte, das mittelalterliche Nibelungenlied, welches in seiner ersten Hälfte Siegfried's Tod und in seiner

---

[1]) *Ideen zur Geschichte und Kritik der Poesie und bildenden Künste,* Abt. 34.

[2]) Die vollständige Zusammenstellung und eine sachkundige Besprechung dieser überreichen Nibelungen-Literatur findet man in H. von Wolzogen's Schrift *Der Nibelungenmythos in Sage und Literatur,* bei Weber (Berlin, 1876).

zweiten Chriemhilde's Rache bringt, eigne sich nur für epische und durchaus nicht für dramatische Behandlung. Aus dem verfitzten Knäuel diplomatischer Intrigen und Gegenintrigen, aus der Überfülle ritterlicher Taten, wie sie die Höfe des Mittelalters zu ihrer Unterhaltung verlangten, aus der Vermischung halbhistorischer Vorgänge mit nur halbverstandenen mythischen Zügen lässt sich kein klares, kräftiges Drama gestalten, namentlich aber kein reinmenschliches Drama, wie die Musik es erfordert. Und da entwarf Wagner schon im Jahre 1848, als er den Stoff durch mehrjährige Beschäftigung mit den einschlägigen Dichtungen vollständig beherrschte und sich assimiliert hatte, die Skizze zu einer Dramatisierung des Nibelungen-Mythos.[1]) Dieser Entwurf unterscheidet sich schon dadurch von sämtlichen anderen Versuchen, dass hier Siegfried's Tod das Ende, den Kulminationspunkt der ganzen Handlung, nicht den Anfang oder die Mitte bildet. Nur der Schluss also von Wagner's Drama berührt sich mit dem Nibelungenlied, und zwar nur mit dessen erstem Buche. Gleich in diesem ersten Entwurf ist Siegfried der Held, Brünnhilde die Heldin; Gunther und Chriemhilde-Gutrune sind untergeordnete Persönlichkeiten, die nur insofern interessieren, als sie für das tragische Schicksal des Heldenpaares in Betracht kommen. Mit einem Worte, Wagner wendet sich vom Gebiet der Sage weg zu dem des Mythos. Gerade diese Tatsache, dass er das mittelalterliche, halbhistorische „Lied“ verwarf und dafür die nordischen Götter- und Heldengestalten erwählte, ist für des Meisters Leben von epochemachender Wichtigkeit; denn hiermit hatte er als Künstler eine Tat vollbracht, deren Bedeutung seine Vernunft erst einige Jahre später voll begriff. Später erkannte er nämlich: „Das Unvergleichliche des Mythos ist, dass er jederzeit wahr und sein Inhalt bei dichtester Gedrängtheit für alle Zeiten unerschöpflich ist“ (IV, 81).

Will man nun den hohen Wert jenes ersten Entwurfes ermessen, so vergleiche man ihn mit dem besten anderweitigen Versuch, diesen Sagenkreis musikalisch-dramatisch zu gestalten. Und als den besten kann man wohl ohne Zweifel den Entwurf des bekannten Ästhetikers F. Th. Vischer bezeichnen, den

[1]) Vgl. S. 388.

man in dessen *Kritischen Gängen,* Band II, findet. Hier haben wir es wenigstens mit dem ernsten Versuche eines Mannes zu tun, der den gesamten Stoff beherrschte, was von solchen untergeordneten Werken wie Dorn's Nibelungenoper nicht behauptet werden kann.

Vischer's Entwurf ist ein wunderbares Gemisch von richtiger Einsicht und künstlerischer Unfähigkeit. Die allgemeinen Bemerkungen sind auffallend scharfsinnig und treffend: „Es muss mich alles trügen, oder es ist noch eine andere, eine neue Tonwelt zurück, welche sich erst öffnen soll. . . . . Die Musik soll noch ihren Schiller und Shakespeare bekommen. . . . . Wir wollen eine heimische, eine eigene, eine nationale Welt von Empfindungstönen in der Musik usw.“ Vortrefflich ist es auch, wie er dann auf „die Nibelungensage“ als auf einen geeigneten Stoff für die Betätigung dieser „neuen Tonwelt“ hinweist: „Wir haben diese Musik noch nicht gehabt, welche ein solcher Stoff fordert, und wir haben einen solchen Stoff in unserer Musik noch nicht gehabt, sowie wir in unserer Poesie noch keinen Shakespeare gehabt haben“. Näher auf das Neue, was er von dieser Musik fordert, eingehend, meint Vischer: „Die Recken der alten Heldensage und ihr gigantisches Schicksal wollen eine andere Zeichnung als Jägerbursche . . . . . ihre Grösse ist von ihrer Wortkargheit unzertrennlich“, dies alles widerspreche aber nicht dem Wesen der Musik, im Gegenteil: „Die Musik fordert einfache Motive, einfache Handlung“. . . . . Sobald nun aber Vischer an die Gestaltung herantritt, welcher Abfall! Da ist es nicht mehr die Nibelungensage, sondern das Nibelungenlied, welches „für die Oper wie gemacht ist“! Gerühmt wird an diesem Liede namentlich, dass es „reichliche Gelegenheit zu festlichen Aufzügen biete“! Und nun dramatisiert der Ästhetiker das ganze Nibelungenlied Schritt für Schritt und erhält eine monströse, fünfaktige „heroische Oper“, in welcher 17 männliche Solisten auftreten, ohne dass es möglich wäre zu erraten, wer der eigentliche Held dieser Hydra aller Bühnenkunst sei: Siegfried stirbt schon in der Mitte des zweiten Aktes („in herrlicher Jagdkleidung“!); Gunther, Hagen, Gernot, Dankwart, Rüdiger, Dieterich, Hildebrand dagegen bleiben alle gleichmässig im Vordergrund; Chriemhilde allein hebt sich aus der Masse kräftiger hervor; ihre Rache bildet nämlich

den eigentlichen Inhalt des Dramas. Der ganze letzte Akt ist eine einzige, ununterbrochene Metzelei, welche zuletzt zu einer „Schluss-Katastrophe: ungeheurer blutiger Durchbruch des Schicksals im entfesselten Sturme aller musikalischen Kräfte“ führt. Es wäre wohl schwer, etwas Unmöglicheres für die Musik zu erdenken. Nun höre man aber, wie dieser grundgescheite Mann, der erste, der an vielen Orten das Richtige erblickte, es dennoch verstand, nicht allein in seinem ganzen Entwurf, sondern auch im einzelnen überall an diesem Richtigen knapp vorbeizugehen, so dass sein Musikdrama mehr durch das Unterlassene als durch das Vollbrachte fesselt: „Nach der Darstellung der Edda ist in dem ganzen tragischen Gange der Begebenheit ein alter Fluch wirksam, den der Zwerg Andvari auf den Nibelungenhort legte, im Nibelungenlied ist dieser Zug verwischt, in der Klage tritt er schwach angedeutet wieder hervor. Man kann aber diese Beziehung in der Oper nicht brauchen“! Des weiteren klagt Vischer über die Unklarheit vieler Motive, namentlich in bezug auf Brünnhilde, löst aber hier und überall die Schwierigkeit auf eigentümliche Weise: „Brünnhilde *darf* keine Walküre sein“! Der Vergessenheitstrank ist zwar unentbehrlich, „muss aber verworfen werden“! Siegfried darf Brünnhilde's Anklage nicht abschwören, denn „diese Szene ist für den raschen dramatischen Gang müssig“! Dass Siegfried nur im Rücken verwundbar ist (worin sowohl das Furchtbare des Racheschwurs als auch die ganze Motivierung des verräterischen Mordanschlags begründet liegt), „muss ebenfalls wegbleiben“! „Die Zwerge und Riesen fallen natürlich auch weg.“ Und so geht es weiter; es fällt jeder charakteristische Zug weg, einer nach dem andern, bis richtig nur eine „Oper“ übrig bleibt — eine Oper mit vielen festlichen Aufzügen und reichlichem Massenmord. Es bleibt unbegreiflich, was die so deutlich und richtig geahnte „neue Tonwelt“ hier soll, diese Tonwelt, von der Vischer selbst gesagt hatte, „sie verlange einfache Motive, einfache Handlung.“ Wahrlich, Wagner hatte mit Recht vorausgesagt, lediglich ein Musiker werde das Drama so erweitern können, wie es die Fähigkeiten des musikalischen Ausdrucks erforderten.[1])

---

[1]) Siehe S. 375, 397, 405.

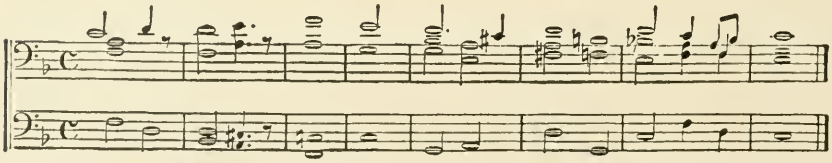
Und nun sehe man Wagner's Entwurf aus dem Jahre 1848 an. Wer des Meisters *Gesammelte Schriften* nicht zur Hand hat, kann sich die Art, wie hier die Aufgabe aufgefasst und glänzend gelöst ist, dennoch leicht vorstellen, wenn er erfährt, dass der Gang der äusseren Begebenheiten in jenem ersten Entwurf fast genau der selbe ist wie derjenige der jetzigen Dichtung. Die Handlung beginnt mit dem Raub des Goldes durch Alberich; dieser schmiedet daraus den verhängnisvollen, machtverbürgenden Reif; als Wotan ihm diesen gewaltsam entreisst, verflucht Alberich den Ring, „er solle das Verderben aller sein, die ihn besitzen". Um den Besitz dieses Ringes, des Symbols der Weltmacht, dreht sich nun das ganze Drama. Aus der tragischen Liebe der Wotanskinder Siegmund und Sieglinde wird Siegfried geboren; Siegfried tötet den Wurm und wird dadurch, ohne den Wert des Besitzes zu ahnen, Herr des Ringes; er erweckt die herrliche Walküre Brünnhilde, die seinen Vater Siegmund gegen Wotan's Geheiss — aus Mitleid — geschützt hatte, und gewinnt sie zum Weibe. Dann zieht er aus auf Abenteuer und gelangt an den Gibichungenhof am Rhein; dort begegnet er Hagen, dem Sohne Alberich's und Halbbruder Gunther's, der auf ihn und den Ring schon lange lauert. Siegfried trinkt den Vergessenheitstrank[1]) und wirbt für Gunther sein eigenes Weib Brünnhilde zur Gemahlin; Brünnhilde schwört Rache; sie verrät Hagen, wo Siegfried einzig verwundbar ist; Hagen ersticht Siegfried auf der Jagd.[2]) Brünnhilde, der das „himmlische Wissen" zurückkehrt, besteigt Siegfried's Scheiterhaufen und weist den durch das Feuer geläuterten Ring wieder den Rheintöchtern zu. — In diesem Drama haben wir also als grossartigen Hintergrund den allgemeinen Kampf um Macht und Weltherrschaft; damit dieser Kampf die ganze Welt

[1]) Der „Vergessenheitstrank", und zwar genau in diesem Zusammenhang, ist ein uralter Zug der indo-germanischen Sagen; auch die Wiedererweckung der Erinnerung durch den Anblick eines Ringes findet man z. B. in Çakuntalâ.

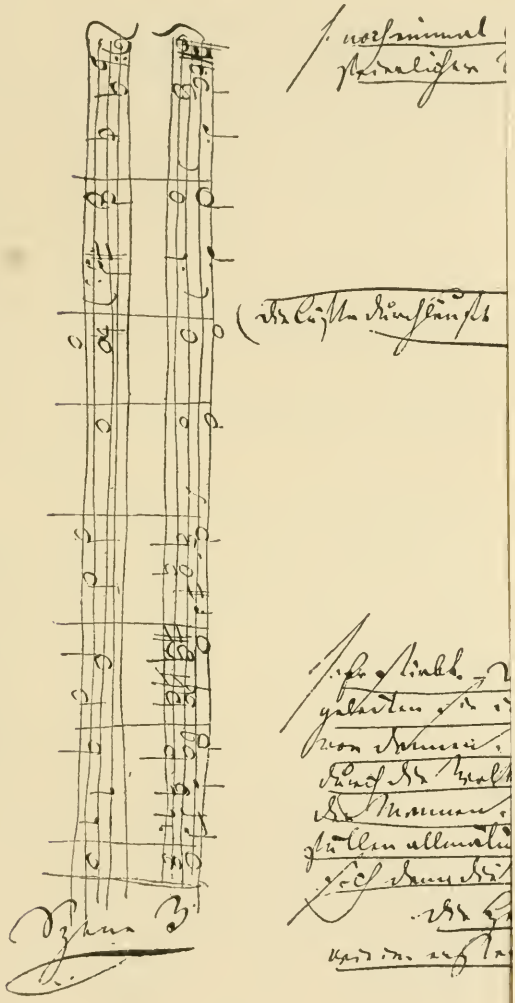
[2]) Das Titelblatt der „grossen heroischen Oper" findet der Leser auf S. 241 der ersten Ausgabe dieses Buches, und hierneben eingeheftet findet er ein noch interessanteres Stück aus dem selben Manuskript: die erste Niederschrift der letzten Worte Siegfried's und der Bühnenweisungen für den Trauerzug sowie am Rande des nämlichen Blattes den Entwurf zu einer Trauermusik. Da diese Handschrift am Anfang vom 12. November 1848,

umfasse, tritt er in symbolisierten Gestalten auf: die emsigen Zwerge entreissen den unschuldigen Wasserfrauen das Gold, die geistig überlegenen Götter bemächtigen sich seiner durch List, die plumpen Riesen trotzen es diesen wieder durch physische Kraft ab, die stolzen Menschenfürsten strecken gierig die Hand danach aus ..... Alle trifft aber der Fluch, der auf dem Golde von jenem Augenblicke an lastet, wo es dem Wasser, in welchem es rein, als „strahlender Tand“ geruht hatte, entrissen wurde, um Machtgelüsten zu dienen. Auf diesem Hintergrunde erheben sich nun die grossen Gestalten Siegfried's und Brünnhildens. Diese, die Gottestochter, zugleich die Tochter der weisen Mutter Erde,[1]) opfert zuerst ihre Gottheit aus Mitleid, sodann ihr Wissen aus Liebe; sie ist der zum Menschen gewordene Gott, der von seiner früheren Art die Macht und die Weisheit verloren, dafür aber sich das weltumfassende Herz und die Fähigkeit, übermenschlich zu leiden, bewahrt hat. In denkbar schärfstem Kontrast zu Brünnhilde steht Siegfried, der Prototyp des „reinen Toren“, in welchem man — wenn ich mich so ausdrücken darf — das Gottwerden des Menschen erlebt, der Held, dessen Seele, „ledig des Neides, liebesfroh“, weder von Furcht noch von Gold und Gier berührt werden kann. „In ihm“, sagt Wagner, „sah ich den Menschen in der natürlichsten, heitersten Fülle seiner sinnlich belebten Kundgebung vor mir; kein historisches Gewand engte ihn mehr ein; kein

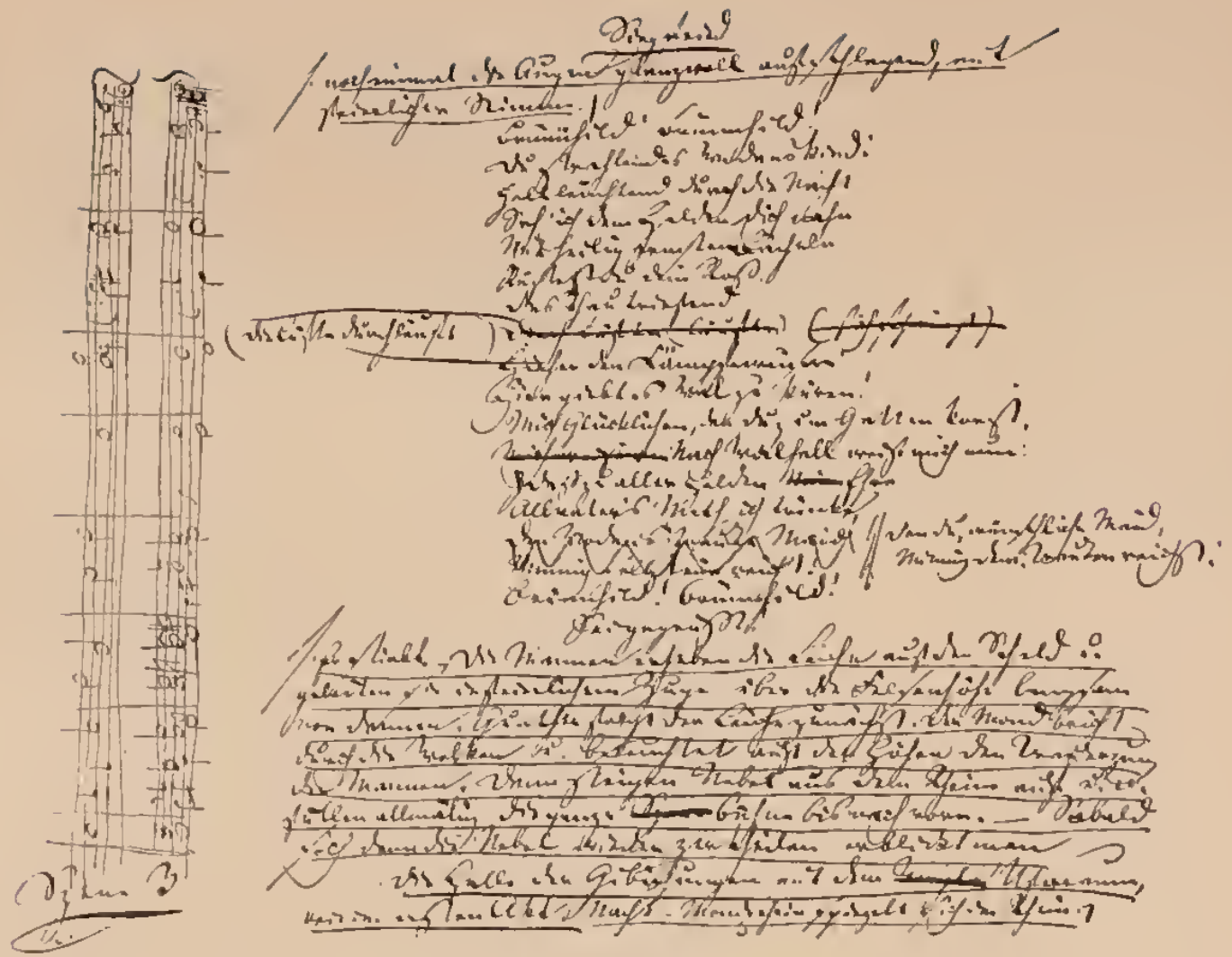
am Ende vom 28. November 1848 datiert ist und da sie ferner nur diese einzige musikalische Skizze enthält, so ist diese ohne Zweifel *der allererste Kompositionsentwurf zu dem grossen Nibelungenwerk!* Unter dem Eindruck einer plötzlichen Inspiration scheint der Meister sein Papier umgewendet, schnell zwei Notensysteme gezogen und diese acht Takte hingeworfen zu haben. Der Gebrauch des Tenorschlüssels lässt wohl auf die beabsichtigte Anwendung der Posaunen schliessen. Für die Leser dieser Ausgabe folgt hier eine Transkription:



[1]) „Des Menschen Mutter ist eine leibhafte Erscheinung der Erde“ (Bhâgavata-Purâna).



Faksimile aus der Originalhandsch



Faksimile aus der Originalhandschrift des ersten Entwurfs zu Siegfried's Tod, vom Jahre 1848.

ausser ihm entstandenes Verhältnis hemmte ihn irgendwie in seiner Bewegung, die aus dem innersten Quell seiner Lebenslust jeder Begegnung gegenüber sich so bestimmte, dass Irrtum und Verwirrung, aus dem wildesten Spiele der Leidenschaften genährt, rings um ihn bis zu seinem offenbaren Verderben sich häufen konnte, ohne dass der Held einen Augenblick, selbst dem Tode gegenüber, den inneren Quell in seinem wellenden Ergusse nach aussen gehemmt, oder je etwas anderes für berechtigt über sich und seine Bewegung gehalten hätte, als eben die notwendige Ausströmung des rastlos quillenden inneren Lebensbrunnens. Mich hatte Elsa diesen Mann finden gelehrt: er war mir der männlich verkörperte Geist der ewig und einzig zeugenden Unwillkür, des Wirkers wirklicher Taten, des Menschen in der Fülle höchster, unmittelbarster Kraft und zweifellosester Liebenswürdigkeit. Hier, in der Bewegung dieses Menschen, war kein gedankenhaftes Wollen der Liebe mehr, sondern leibhaftig lebte sie da, schwellte jede Ader und regte jede Muskel des heiteren Menschen zur entzückenden Betätigung ihres Wesens auf" *(Eine Mitteilung an meine Freunde,* IV, 399).

Mit diesen kurzen Andeutungen sind nur einige der auffallendsten Züge in der Wagnerschen Neudichtung genannt, genug aber, glaube ich, empfinden zu lassen, nicht allein wie gross der Abstand zwischen diesem Entwurf und allen übrigen Versuchen ist, sondern dass hier eine dichterische Tat vollbracht ward, wie sie nur den allergrössten Dichtern gelingen kann. Je mehr man sich in das Studium der nordischen Dichtungen, der deutschen Mythologie und Sagenwelt vertieft, um so mehr lernt man das hier Geleistete mit Ehrfurcht bewundern. Wagner hat selber vollbracht, was er einmal als „das höchste denkbare Vermögen des Dichters" bezeichnete, er hat „den aus dem klarsten menschlichen Bewusstsein gerechtfertigten, der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neu erfundenen Mythos im Drama zur verständlichsten Darstellung gebracht." Die unerschöpfliche Wahrheit der von ganzen Völkern intuitiv empfundenen Beziehungen zwischen dem Menschen und der umgebenden Welt — jene Natursymbolik, welche „gelebte Philosophie" ist im Gegensatz zu der nur gedachten — hat Wagner mit der vollen Klarheit des

bewusst schaffenden Poeten oder Sehers zu einem formvollendeten Kunstgebilde gestaltet. Und indem er das tat, hat er Herder's Wunsch erfüllt: aus dem undurchdringlichen Gewirre der „vermischten Sagen und Abenteuermärchen“ ist hier ein Gedicht „erwachsen“, welches uns Germanen jetzt als „Sage unserer Sagen gelten kann“! Dabei darf nie vergessen werden, dass *Tristan und Isolde* sowie *Parsifal,* beide, organisch zum *Ring des Nibelungen* gehören. Die völlige Gleichheit des Verhältnisses zwischen Tristan und Isolde mit dem zwischen Siegfried und Brünnhilde war schon längst nüchtern forschenden Gelehrten aufgefallen, und Wagner sagt ausdrücklich, sein Tristandrama sei „ein Ergänzungsakt des grossen, ein ganzes Weltverhältnis] umfassenden Nibelungenmythos“ (VI, 379). Die Verwandtschaft zwischen den beiden „reinen Toren“ — Siegfried und Parsifal — ist aber mindestens ebenso augenfällig: *Parsifal* ist zwar kein „Ergänzungsakt“; der christliche Mythos ist aber eine notwendige, überall im *Ring* vorgeahnte, herbeigesehnte und durch Brünnhildens Tod geradezu geforderte Ergänzung.[1]) Einen treffenden Beleg für diese intuitiv empfundene künstlerische Notwendigkeit bietet uns die Tatsache, dass der Dichter im Jahre 1848 fast in einem und dem selben Atemzuge seinen Nibelungen-Mythos als Entwurf zu einem Drama und seinen *Jesus von Nazareth* verfasste!

Die „Phasen“-Irrlehre

Nur ungern unterbreche ich eine Darstellung durch Polemik. Es gehört aber zu den Pflichten des Biographen, der unhalt-

[1]) Von grösstem Interesse in bezug hierauf sind die neusten Ergebnisse der Wissenschaft, aus denen hervorgeht, dass der ganze „grossartige Hintergrund der nordischen Mythologie: die Welttragödie, die Schöpfungsgeschichte und der Weltbrand, keine altgermanischen Anschauungen, sondern junge, vom Christentum beeinflusste sind“. Es wird jetzt als erwiesen behauptet, dass die deutschen Stämme niemals etwas von Wotan, von Walhall und von den Walküren gewusst haben; vielmehr sollen diese nordischen Dichtungen zur Wikingerzeit — in Anlehnung natürlich an den herrschenden Volksglauben — als das Werk einzelner Männer aus den vornehmsten Geschlechtern, die auf den britischen Inseln mit Christen und sogar mit Mönchen in Berührung gekommen waren, entstanden sein. Der Untergang der Welt durch Feuer z. B. — die „*Götterdämmerung*“ — soll nicht eine altgermanische, sondern eine altchristliche Vorstellung sein. (Vgl. die Besprechung von Prof. Sophus Bugge's Schriften durch Prof. Wolfgang Golther, *Bayreuther Blätter* 1890, S. 205 fg., und andere Mitteilungen des selben Ge-

baren Behauptung entgegenzutreten, als seien diese drei so eng und unzertrennlich zusammengehörenden Werke — *Der Ring, Tristan* und *Parsifal* — die Symptome eines inneren Wandlungsvorganges im Herzen des Künstlers. Indem man sich an zufällige Daten und an eine allzu oberflächliche Kenntnis von Wagner's Persönlichkeit hielt, ist es — in dicken und in dünnen Büchern — gelungen, plausibel zu machen, der Meister habe alle paar Jahre seine „Weltanschauung" gewechselt, etwa wie ein Wallache sich jedes Lustrum in eine neue Haut einnähen lässt.[1]) Bis zum Herbst 1847 (*Lohengrin*) ist Wagner — wenigstens vorwiegend — Christ gewesen, so behauptet man. Nun huldigte er aber auf einmal einem „heidnischen Naturalismus", und diese Weltanschauung legte er in seinem *Ring des Nibelungen* nieder. Einige Jahre später fiel der Meister dem Einfluss des philosophischen Pessimismus anheim, selbst den kargen Rest heidnischen Glaubens schwor er ab, und — er schrieb *Tristan und Isolde.* In diesem Reiche der ungemütlichen Verneinung des Willens zum Leben war ihm jedoch auf die Dauer nicht wohl: „*Die Meistersinger* (1861 bis 1867) zeigen uns, wie die pessimistische Phase allmählich überwunden wurde und wie gesündere Ideen zu dämmern begannen" (Hébert, S. 67); endlich wurde ihm die Gnade des Himmels zu teil: Saulus verwandelte sich in Paulus, und in dieser neusten, letzten Verwandlung, in der „Phase des religiösen Glaubens" verfasste Wagner *Parsifal!* Wenn solche Auffassungen auf die Professoren der Philosophie beschränkt blieben, so wäre der Schade nicht gross; diese wissen ihren Gedanken so unendlich zahlreiche und feine Nüancen abzugewinnen, dass keine Behauptung ihnen

lehrten in dem *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie*). Unerwartet ist übrigens dieses „neuste Ergebnis" durchaus nicht: schon vor 20 Jahren schrieb Mannhardt von der Edda, „sie sei die bewusste Arbeit von Kunstdichtern der höheren Gesellschaft; der Vorrat alter echter Volksmythen sei darin ein nur beschränkter". (*Antike Wald- und Feldkulte,* Berlin 1877, S. XII.)

[1]) Am meisten Beachtung verdient des Abbé Hébert *Trois moments de la Pensée de Richard Wagner* (Fischbacher 1894). Hébert ist Professor der Philosophie an dem weltbekannten Collège Fénelon; seine Schriften zeichnen sich durch Gediegenheit und durch eine Fülle treffender Bemerkungen vor den anderen Schriften aus, in denen diese These verfochten wird. (1911. Inzwischen trat Hébert aus der katholischen Kirche aus.)

zu gewagt zu erscheinen braucht.[1]) Wir anderen erhalten aber durch derartige Darstellungen ein gänzlich verzerrtes, ja, ein karikiertes Bild von Wagner's Leben und Schaffen; denn weder chronistisch noch biographisch noch psychologisch noch — vor allem — künstlerisch eignet ihnen ein Atom von Wahrheit. Chronistisch nicht, denn man muss wie ein Taschenspieler mit den Zahlen gaukeln, um die synchronistische Entstehung dieser Werke aus der zweiten Lebenshälfte wegzuleugnen; biographisch gewiss nicht, wie der Leser dieses Buches bezeugen kann; psychologisch nicht, weil ein Mann seine „Weltanschauung" ebensowenig ändern kann wie die Farbe seiner Haare — allerdings kann er sie wie diese aus praktischen Rücksichten „färben", also andere darüber irre führen; aber weit reicht auch diese List nicht; denn seine Weltanschauung ist ihm angeboren, und ehe sie ihm von der Welt zurückgestrahlt wird, „schaut" sie ihm selber zu den Augen heraus; künstlerisch nicht, weil gerade hier das schöpferische Genie sich vom Talent unterscheidet. Das Genie ist wie das mythenbildende Volk: es legt in seine Gestaltungen unendlich viel mehr hinein, als es selber jemals geahnt hat. „Der Künstler steht vor seinem Kunstwerke, wenn es wirklich ein solches ist, wie vor einem Rätsel", bezeugt Wagner. Shakespeare schrieb seinen *Heinrich VI.* mit der schlichten Absicht, die Geschichte eines sehr mittelmässigen Königs bühnenmässig zu bearbeiten, und schuf damit eine Trilogie von unergründlichem Tiefsinn; Johann Sebastian Bach dachte ein Übungsbuch für angehende Pianisten zu verfassen und — siehe da! — es entstand das *Wohltemperierte Klavier;* bei Wagner wurde eines Tages eine Oper für Brasilianer bestellt, und er schrieb *Tristan und Isolde!* Aber auch die Begriffe, die Vernunftansichten, denen ein genialer Künstler im Augenblicke des Schaffens huldigen mag, sind diesem Schaffen gegenüber etwas Äusserliches; selbst dort, wo er ihnen zu folgen glaubt, tut er es doch nicht. Das ist, was jene „Phasen-Autoren" nicht verstehen. Wagner selber dagegen unterscheidet mit Recht und sehr scharfsinnig zwischen „Welt-

[1]) Man vgl. z. B. Hébert's zweites, sehr lesenswertes Buch *Le sentiment religieux dans l'oeuvre de Richard Wagner* (Fischbacher 1895), wo die „Phasen-Lehre" schon bedeutend gemildert auftritt. (Deutsche Ausgabe: *Das religiöse Gefühl im Werke R. Wagner's,* bei Schupp in München.)

anschauung" und „Weltbegriff". Von dem *Nibelungenring* hatte er, während er die Dichtung entwarf, gemeint: „Meine ganze Weltanschauung hat in ihm ihren vollendetsten künstlerischen Ausdruck gefunden" (U. 192). Nichtsdestoweniger stellt er fest, dass seine künstlerischen Gestaltungen gerade in diesem Werke seine philosophischen Versuche zur Erklärung der Welt „immer wieder vollständig über den Haufen warfen. Schon mit der Anlegung des Planes folgte ich unbewusst einer ganz anderen, viel tieferen Anschauung, und anstatt einer Phase der Weltentwickelung, hatte ich das Wesen der Welt selbst in allen seinen nur erdenklichen Phasen erschaut und in seiner Nichtigkeit erkannt, woraus natürlich, da ich meiner Anschauung, nicht aber meinen Begriffen treu blieb, etwas ganz anderes zu Tage kam, als ich mir eigentlich — gedacht hatte" (R. 67). Man pflegt überhaupt allgemein den Einfluss des abstrakten Denkens auf das künstlerische Schaffen zu übertreiben: als Wagner seinen *Nibelungenring* zuerst entwarf (zugleich mit seinem *Jesus von Nazareth*), kannte er weder Feuerbach noch Schopenhauer; die spätere Gestaltung des *Ringes*, als der Meister angeblich unter Feuerbachschem Einfluss stand, ist nun weit weniger „heidnisch-naturalistisch" als die frühere: viel eher könnte sie die Bezeichnung „christlich-pessimistisch" verdienen. Und *Parsifal* — aus der „Phase des religiösen Glaubens" — hat alles dogmatisch und historisch „Christliche" des *Jesus von Nazareth* bis auf die letzte Spur abgestreift. Gewiss stand Wagner's philosophisches Denken zu einer gewissen Zeit unter dem Einfluss Feuerbach's, zu einer andern unter dem Schopenhauer's; sehr tief ging zwar der Einfluss Feuerbach's nicht, und sogar Schopenhauer wirkte mehr klärend als umgestaltend; aber selbst wenn man diese letzten Entwickelungsstufen zur vollen, festen Gestaltung im Denken des bereits vierzigjährigen Mannes als „Phasen" auffassen will — womit man mehr Schatten als Licht auf den wahren Vorgang wirft — so ist man doch durchaus nicht berechtigt, dieses Denken in seinen Kunstwerken auffinden und nachweisen zu wollen. Die Weltanschauung, die aus *Parsifal* zu uns redet, ist genau die selbe, welche der *Ring des Nibelungen* birgt: in ihr spiegelt sich jener Kern der Individualität des Künstlers wider, auf den nicht einmal ein Schopenhauer ummodelnd einzuwirken vermochte. Als Wagner seinen

Ring zuerst skizzierte, zwang sich ihm sofort die Vorstellung auf, der heilige Gral sei eine Idealisierung des Nibelungenhortes;[1]) das Gralsdrama und das Nibelungendrama, für seine „Weltanschauung“ gehörten sie zueinander! Die Gestalt des „tumben“ Parsifal dagegen drängte sich ihm erst einige Jahre später auf, und zwar als er sich mitten in der Arbeit an der *Walküre* unterbrach, um *Tristan und Isolde* zu skizzieren. Hatte sich das durch des Heilands Blut geweihte „Heilsgefäss“ der Phantasie Wagner's als Gegenstück zum „Gold“ bemächtigt, so trat jetzt — in der ersten Skizze zum dritten Akt des *Tristan* — *Parsifal,* der durch Mitleid wissend gewordene reine Tor, zu dem aus Liebe Sterbenden heran. Wohl aus tiefen künstlerischen Bedenken verwarf Wagner bald diese Auffassung; *Parsifal* wurde die mittlere Figur eines neuen Dramas, dessen erster Entwurf im Frühjahr 1857 entstand, mitten in der Komposition des *Siegfried,* kurz vor der ausführlichen Dichtung des *Tristan*. Man sieht, wie viele geheime, für keinen anderen zu entwirrende Fäden diese drei Dramen in des Meisters schöpferischer Phantasie verbinden! Man ahnt auch, was Wagner sagen wollte, als er behauptete, *Parsifal* könne man erst verstehen, wenn man „den *Tristan* verdaut habe“.[2]) Neben solchen entscheidenden Erwägungen wäre es fast kindisch, auf allerlei Kleinigkeiten Nachdruck legen zu wollen, wie z. B. darauf, dass Wagner während der „Phase des dunklen Pessimismus“ eine Madonna über seinem Arbeitstisch hängen hatte (siehe L. II, 142) und in der „Phase des religiösen Glaubens“ an ihrer Stelle Schopenhauer's Bildnis.

Doch kehren wir zum *Nibelungenring* zurück.

Die Trilogie vom Jahre 1852

Bis jetzt habe ich nur von dem ersten Entwurf (aus dem Jahre 1848) gesprochen; diese poetische Tat verdient auch die grösste Aufmerksamkeit. Man entsinnt sich, wie Wagner da-

[1]) Siehe in der Schrift *Die Wibelungen* (vom Jahre 1848) den Abschnitt „Aufgehen des idealen Inhaltes des Hortes in den Heiligen Gral“.

[2]) Wagner schreibt nämlich an Liszt (II, 137): „Erst müsset Ihr auch meinen *Tristan* verdaut haben, namentlich seinen dritten Akt mit der schwarzen und der weissen Flagge. Dann würden erst *Die Sieger* deutlicher werden.“ *Die Sieger* war der Titel eines Entwurfs, den der Meister nicht ausführte, dessen Gedanken-Inhalt aber in *Parsifal* überging, das Drama des „Siegers“.

mals, nachdem er den ganzen Mythos in seinem grossartigsten Zusammenhang entworfen und somit „die Sage der Sagen“ gestaltet hatte, sich nun bemühte, „eine Hauptkatastrophe“ des Mythos mit der Andeutung jenes Zusammenhanges bühnenmässig zu bearbeiten, weil es ihm damals unmöglich schien, „unserem Theater gegenüber“ mehr zu erreichen. Diese Hauptkatastrophe war *Siegfried's Tod.* Dadurch aber, dass in dieser dramatischen Handlung so vieles einer vergangenen Zeit angehörte, haftete der Dichtung ein Fehler an, der das Gegenstück zu den Unzulänglichkeiten aller übrigen Nibelungengedichte bildete: in diesen anderen wird man sich gerade über das Verhältnis zwischen Brünnhilde und Siegfried, namentlich in ihren Beziehungen zu Gunther und Gutrune (Chriemhilde), nie klar; bei Wagner bildete umgekehrt gerade die Liebe Siegfried's und Brünnhildens sowie der an beiden geübte Verrat und ihr Tod das ganze Drama. Dagegen blieb „der grosse Zusammenhang, der den Gestalten erst ihre ungeheure, schlagende Bedeutung gibt“ (U. 119), jener alle Wesen umfassende Kampf um die Weltherrschaft, verhältnismässig verschwommen; denn nur durch Erzählungen wurde er bekannt. Die Nornen, die Walküren und Alberich (in seiner Szene mit Hagen) waren es, die uns im Verlaufe des Dramas mit dessen Vorgeschichte bekannt zu machen hatten. Diese „Mitteilung an den Gedanken“ erkannte Wagner als einen entschiedenen Fehler; er empfand das Bedürfnis nach deutlicher Darstellung des ganzen Zusammenhangs an die Sinne von der Bühne herab. Das bestimmte ihn, ein zweites Drama, *Der Junge Siegfried,* auszuführen. Auch da blieb jedoch noch vieles zu erzählen übrig; gerade durch den *Jungen Siegfried* wurde die *Walküre* so nahe herangerückt, dass sie eine dichterische Notwendigkeit wurde. Den Schlussstein des stolzen Gebäudes bildete endlich das Vorspiel *Das Rheingold.* Man darf aber nie übersehen, dass Wagner nicht — wie bisweilen behauptet wird — in einem krebsartigen Rückwärtsschreiten sein Werk geschaffen hat, sondern dass er zuerst jenen vollständigen Entwurf ausgeführt hatte, vom Raube des Goldes durch Alberich bis zum Tode Siegfried's und Brünnhilde's. Die eigentümliche Entstehungsgeschichte der ausführlichen Dichtung zur Trilogie beruht einzig darauf, dass der Meister anfangs das gewöhnliche Operntheater im Auge behielt

und sein Vorhaben demgemäss enger umgrenzte, später aber, von der Grossartigkeit seines eigenen Werkes hingerissen, jede Hoffnung auf dieses Theater aufgab, damit aber zugleich alle beengenden Rücksichten von sich warf und seine Dichtung so schuf, wie er sie ursprünglich konzipiert hatte.

Die „Handlung" im Nibelungenring

Nun war aber in Wagner's künstlerischer Entwickelung seit dem Jahre 1848 etwas sehr Wichtiges vorgegangen: das Grundgesetz des Wort-Tondramas war ihm zum Bewusstsein gekommen! Und genau so wie er bei den *Meistersingern* den alten Entwurf beibehalten, trotzdem aber die ganze Handlung „nach innen" verlegt und erst dadurch der Allmacht der musikalischen Gestaltung zugeführt hatte, genau so verfuhr der Meister hier, beim *Nibelungenring*. Hatte er mit seinem ersten Dramatisierungsentwurf alle seine Vorgänger und Nachfolger weit übertroffen, so übertraf er sich selber durch seine zweite dichterische Bearbeitung fast um ein Gleiches.

Ich müsste daran verzweifeln, in dem knappen Raum, der mir für die Besprechung des *Ringes* noch zur Verfügung steht, klarzulegen, wie Wagner das vollbracht hat, stünde dem Leser das Beispiel der *Meistersinger* und des Hans Sachs nicht aus dem vorigen Abschnitt vor Augen. Dort wurde die absolute künstlerische Einheit vielbewegter dramatischer Vorgänge — die sich der Hauptsache nach äusserlich als ein Konflikt zwischen Walter und Beckmesser darstellen — dadurch bewirkt, dass der tragische Kampf im innersten Herzen Hans Sachsens zum Mittelpunkt der ganzen Handlung gemacht wurde, zum „intimsten Zentrum", wie Wagner sich ausdrückt. Etwas durchaus Analoges ist hier, im *Ring*, geschehen. Wotan, der im ersten Entwurf eine wichtige Figur des Dramas war, mehr nicht, ist hier, in der Dichtung vom Jahre 1852, der Mittelpunkt des gewaltigen Werkes geworden.

Das erfordert aber eine Erklärung, damit die Sache nicht oberflächlich aufgefasst werde.

Im vollkommenen Wort-Tondrama muss die Handlung so zum Vorschein kommen, wie die innerste Seele sie fordert, sie muss von innen aus vorgebildet sein.[1]) Um das nun zu bewirken, genügte es nicht, Wotan in die Mitte der streitenden

[1]) Vgl. S. 409.

Mächte zu stellen und dafür zu sorgen, dass alle Fäden durch seine Hände liefen; das war so ziemlich schon in dem ersten Entwurf geschehen. Nein, es musste an Stelle des blossen Kampfes zwischen verschiedenen Personen um Besitz und Weltherrschaft ein innerer Konflikt erfunden werden, ein Konflikt, der im eigenen Herzen entsteht und ausgefochten wird. Zu bemerken ist noch, dass, mag auch das Streben nach Besitz allgemein menschlich sein, der Wert des Goldes dennoch ein rein konventioneller ist; der Tondichter musste tiefer greifen und ein rein menschliches Motiv, jenseits aller Konventionen, als den dramatischen Kernpunkt aufdecken. Das gelang Wagner durch einen einzigen Zug: nur wer der Liebe entsagt, vermag durch das Gold zur Weltherrschaft zu gelangen. „Hier hast du", schreibt der Meister an Uhlig, „das gestaltende Motiv bis zu *Siegfried's Tod*"; und dieses gestaltende Motiv war hier — gerade wie in den *Meistersingern* — eingeführt worden, ohne dass die Reihe der äusseren Begebenheiten eine auffallende Modifizierung zu erleiden gehabt hätte. Die eigentliche Handlung des Dramas hingegen ist hierdurch vollkommen umgestaltet worden. Jetzt ist der Fluch, den Alberich seinem geraubten Ring „als Segen" mitgibt, nur ein äusseres Moment; als solches dient er einzig der sichtbaren Gebärde, welche nunmehr durch die Mitwirkung der Musik zu so hoher Bedeutung im Drama gelangt ist.[1]) Der Ring ist aber schon an und für sich fluchschwanger, weil er durch ein Verbrechen gegen das Heiligste im Menschenherzen, gegen die Liebe, errungen wurde:

„Wie durch Fluch er mir geriet,
verflucht sei dieser Ring!"

Wer je nach Macht strebt, macht sich des selben Verbrechens wie Alberich — in grösserem oder geringerem Grade — schuldig. „Alberich und sein Ring konnten den Göttern nichts schaden, wenn diese nicht bereits für das Unheil empfänglich waren" (R. 35).

„Ich berührte Albrich's Ring —
gierig hielt ich das Gold!
Der Fluch, den ich floh,
nicht flieht er nun mich: —

[1]) Vgl. den Abschnitt über *Tristan und Isolde.*

was ich liebe, muss ich verlassen,
morden, was je ich minne.
trügend verraten
wer mir vertraut!" (Wotan.)

Und wer, ohne nach Macht zu streben, das fluchbeladene Symbol erfasst, verfällt ebenfalls dem furchtbaren Verhängnis. Der Mensch steht eben nicht allein auf der Welt: hatte das tiefste Denken die Arier zu der Erkenntnis geführt, die Vorstellung der Individualität sei die betrügerische Mâyâ, so sagt uns jede grosse Tragödie das selbe, aber auf künstlerische, unmittelbar überzeugende Weise; denn gerade die Individualität offenbart sie uns in ihrer höchsten Potenz, sie zeigt sie uns als das einzig Wirkliche, Grosse, als „höchstes Glück der Erdenkinder" — zugleich aber sehen wir in ihr die grosse Individualität unbewusst, absichtslos aus dem ununterschiedlichen Ozean der Menschheit hervorgehen; wir sehen, wie sie nie einen Augenblick die tausend Berührungspunkte mit der Umgebung abschütteln und sich zu wahrer Freiheit hinaufschwingen kann und schliesslich — wie die gewaltigste Welle in die Flut — in das Namenlose, Gestaltlose zurücksinken muss. Und so verfallen hier dem Fluche nicht nur die Götter, die Riesen, die Zwerge, die Gibichungen, die nach dem Golde gegeizt haben, nicht allein Brünnhilde, Siegmund und Sieglinde, die von Wotan in unmittelbarer Verfolgung seiner Weltherrschaftspläne gezeugt wurden, sondern auch Siegfried, der Held, „ledig des Neides" und „fremd dem Gotte, frei seiner Gunst". „So ist eine tiefsinnige, in den alten Sagenresten nur schwach und zerrissen noch durchschimmernde Idee: von dem Fluche des Goldes in der Hand der Liebe hier zu ihrer klar bewussten Bedeutung erhoben worden."[1]) In diesem riesigen Werke haben wir also gewissermassen eine Vereinigung der Willenstragödie und der Schicksalstragödie: Wotan ist der Held der Willenstragödie, Siegfried der Held der Schicksalstragödie. Brünnhilde, deren Leben mit dem jener beiden auf das engste verwoben ist, wird zur Heldin einer Doppeltragödie: ihr Wille führt sie zum Verlust ihrer Gottheit und zum Versinken in den „Todes-

[1]) Wolzogen, *Der Nibelungenmythos*, S. 136.

gisst die „erlösende Weltentat zu wirken“, den Ring von Siegfried's Finger zu nehmen und ihn den Rheintöchtern zurückzugeben; sie gedenkt nicht des Vaters und seiner Not, glühende Liebe hat alle ihre Sinne erfasst:

„Himmlisches Wissen
stürmt mir dahin,
Jauchzen der Liebe
Jagt es davon!“

Und jetzt — seiner letzten Macht, seines letzten Hoffens beraubt —

„auf hehrem Sitze
stumm und ernst“

schaut der Gott dem unaufhaltsam dahinrasenden Schicksal zu, welches das Hehrste und Höchste, was seinem „Gedanken“ entblühte — Siegfried und Brünnhilde — durch namenlose Leiden in grausames Verderben und in den Tod hinabstürzt.

Was der Gott hier erschaut, ist jene „Hauptkatastrophe“, die Wagner in seinem ersten Entwurf *Siegfried's Tod* betitelt hatte, die er aber jetzt, da sie nunmehr die Schlusskatastrophe der Tragödie in Wotan's Herzen bedeutet, *Götterdämmerung* nannte. Wotan betritt hier nicht mehr die Bühne: die Nornen aber sagen uns von ihm, und Waltraute erscheint als seine Botin; vor allem die Musik, nunmehr durch die vorangehenden Dramen so innig mit Wotan's Gestalt (aus der alle Hauptthemen hervorgehen) verwoben, die Musik hat hier eine Gewalt, verbunden mit einer inzisiven Bestimmtheit, erreicht wie sonst in keinem Werke der Welt und lässt uns empfinden, als erschauten wir alle diese Vorgänge durch Wotan's Auge — von dem herrlichen:

„O heilige Götter,
hehre Geschlechter!
weidet eu'r Aug'
an dem weihvollen Paar“!

am Anfang der *Götterdämmerung* bis zu dem Augenblick, wo Brünnhilde, an Siegfried's Leiche stehend, feierlich hinaufblickt:

„O ihr, der Eide
heilige Hüter!
lenkt eu'ren Blick
auf mein blühendes Leid:
erschaut eu're ewige Schuld!
Meine Klage hör',
du hehrster Gott!
Durch seine tapferste Tat,
dir so tauglich erwünscht,
weihtest du den,
der sie gewirkt,
des Verderbens dunkler Gewalt!"

Mit Wotan's Traum von

„Mannes Ehre
ewige Macht" (Wotan im Traume, leise)

hatte das Nibelungen-Drama angehoben; es endet mit der „bangersehnten Botschaft"

„Ruhe! Ruhe! du Gott!"

Für eine eingehendere Darlegung des Ganges der Handlung und für eine Betrachtung über die Musik dieses Dramas in ihrer Beziehung zu der Handlung verweise ich auf meine schon öfters erwähnte Schrift *Das Drama Richard Wagner's.* Hier muss es genügen, wenn es mir gelungen ist, dem Leser deutlich zu machen, zu welcher nie zuvor geahnten Bedeutung Wagner im *Ring des Nibelungen* das Drama erweitert hat. Gewiss erwächst diese Fähigkeit dem Dichter aus der Tatsache, dass er „über den Reichtum musikalischen Ausdruckes" verfügt — wer ausser dem Musiker vermöchte es wohl, eine grosse Tragödie zu vollbringen, in welcher der Held, wie in *Götterdämmerung,* die Bühne gar nicht betritt und dennoch beständig gegenwärtig ist? Man begreife aber auch angesichts einer solchen Tat, dass, wer die Musik zu dieser Macht erhob, einer der gewaltigsten Dichter ist, die je gedichtet.

LONDON 1877

TRISTAN UND ISOLDE

Die Liebe ist der Endzweck der Weltgeschichte
— das Amen des Universums.

Novalis

Das Gesetz der Vereinfachung

Wie sehr auch die *Meistersinger* und *Der Ring des Nibelungen* sich voneinander unterscheiden mögen, ein Zug ist ihnen gemeinsam: die grosse Anzahl der Handelnden. Die Musik aber erfordert das Einfache; dem Mannigfaltigen gegenüber verliert sie ihre dichterische Ausdrucks- und Entwickelungsfähigkeit; mag sie noch so polyphon sich geben, sie ist doch in jedem Augenblick nur eins; sie kann nicht analytisch auseinanderhalten. Allerdings können die Kreise, die sie um einen bestimmten Mittelpunkt zieht, immer weiter werden; der Tondichter vermag es, wie Wagner sagt, „den zusammengedrängten dichten Punkt nach seinem vollen Gefühlsinhalte zur höchsten Fülle auszudehnen" (*Oper und Drama* IV, 174), und es können ganz gut, wie wir dies im *Ring* sahen, aus dem einen Mittelpunkt andere hervorgehen, die uns gänzlich neue und scharf charakterisierte Individualitäten vorführen — gewissermassen ein Kreis im anderen — es muss aber eine bestimmte Einheit, ein „zusammengedrängter dichter Punkt" vorhanden sein. Nur unter dieser Bedingung kann Musik „Gestalt werden".[1]) Je mannigfaltiger nun das Bühnenbild, mit um so grösserer Bestimmtheit wird diese Einheit bezeichnet werden müssen: das innerste Herz des Hans Sachs und das Wotan's bildeten in den beiden bis jetzt behandelten Werken den Mittelpunkt, von wo aus sich der musikalische Ausdruck über das ganze Werk ergoss, gleichwie von der einen Sonne auf alle Welten Licht ausstrahlt; in dem ebenfalls vielgestaltigen *Parsifal* dagegen werden wir sehen, dass nicht eine handelnde Person, sondern der heilige Gral — das Symbol des Göttlichen — dieses „intimste Zentrum" der musikalisch-dramatischen Gestaltung abgibt. In *Tristan und Isolde* andrerseits hat die für die musikalische Gestaltung erforderliche Vereinfachung auf eine wesentlich andere Art stattgefunden; zweifelsohne war es der Stoff, der dem Poeten diese neue Behandlung eingab. In *Tristan*

[1]) Vgl. S. 301 fg.

können wir eigentlich zwischen Mittelpunkt und umliegenden Punkten kaum unterscheiden; gleich zu Beginn werden alle dramatischen Momente auf eine einzige Handlung zusammengedrängt, die sich nun, ohne dass irgend etwas von aussen auf deren notwendige Entwickelung hätte einwirken können, immer weiter und weiter ausdehnt, bis sie in „des Welt-Atems wehendem All“ versinkt. Zu diesem Behuf ist die Zahl der Handelnden auf das möglichste Minimum beschränkt und — was mich noch viel bezeichnender dünkt — die Handlung selbst, die in höchst komplizierter Gestalt vorlag, auf ihre allereinfachsten Momente zurückgeführt worden. Nur zwei Personen, Tristan und Isolde, stehen im Vordergrund; sehr weit zurück, fast schon symbolisierte Gestalten männlicher und weiblicher Treue, erblicken wir Kurwenal und Brangäne; höher als diese, aber noch weiter zurück König Marke; kaum vom Waldesgrün oder vom fernen Meereshorizont sich abhebend den Hirten, den jungen Seemann und Melot: das ist alles. Eine mittlere Figur gibt es allerdings auch hier, wenn man will: es ist die oft angerufene „Frau Minne“. Denn nicht ein Wort fällt im Verlaufe des ganzen Dramas, das nicht in unmittelbarer Beziehung zur Liebe stünde. Isolde und Tristan werden uns nur an den drei entscheidenden Momenten ihrer Liebestragödie vorgeführt; sobald die Welt dazu tritt, bricht jedesmal die Handlung ab. Ähnliches gilt aber auch von den anderen: der junge Seemann — am Beginne — singt von der „irischen Maid, der wilden, minnigen Maid“; der Hirt hat nur die eine bange, liebevolle Frage: „Was hat's mit unserem Herrn?“ Aus Liebe wird Melot zum Verräter; Kurwenal und Brangäne sind Verkörperungen jener reinsten Liebe, der Treue, und ihr Schicksal wird durch die Liebestragödie bestimmt; im Herzen des edlen Marke kämpft die Liebe für „den freundlichsten der Freunde“, Tristan, den er wie seinen eigenen Sohn schätzt, mit der Liebe für das „wunderhehre, holderhabene Weib“, Isolde, die er dem Freunde verdankt . . . . . Und nun die Einfachheit dieser Handlung, der tragischen Liebe Tristan's und Isoldens! Gleich zu Beginn fasst sie Isolde in vier Worte zusammen:

„Mir erkoren,
mir verloren!“

Es ist die alte, ewige Tragödie der hoffnungslosen Liebe, hier aber auf ihren einfachsten, rein und allgemein menschlichen Kern zurückgeführt, wie dies weder ein Shakespeare in *Romeo und Julie* noch ein Gottfried von Strassburg in seinem gereimten Roman jemals hätte auch nur versuchen dürfen, zugleich aber zu einer Fülle des Ausdruckes erweitert, wie sie nur die Musik gewähren konnte. Diese ungeahnte Erweiterung des Ausdruckes wird aber nur möglich durch die grossartige, klassische Vereinfachung der Handlung. Denn durch diese Vereinfachung gewinnt der Dramatiker zunächst die nötige äussere Bedingung, nämlich den Raum; vor allem aber, er erhält „in der dramatischen Dichtung selbst ein poetisches Gegenstück zur symphonischen Form" (VII, 169). Ich möchte durch eine kurze Skizze zeigen, wie streng in Tristan diese Reduzierung auf den reinmenschlichen — und darum auch musikalischen — Kern „Mir erkoren, mir verloren" durchgeführt ist.

Im ersten Akte führt Tristan die ihm von Frau Minne beschiedene Isolde seinem Oheim König Marke als Braut zu: vor Abend wird die „ihm Erkorene" dem anderen angehören. Isolde beschliesst zu sterben und fordert von Tristan, dass er mit ihr zusammen den Giftbecher — den Todestrank — leere: der Tod entsiegelt ihrer beider Lippen; das Gift haben sie getrunken, wie sollten die Helden im Angesicht des Todes lügen? Sie sinken einander in die Arme:

„Du mir verloren?
Du mich verstossen?"

Doch Brangäne hatte in

„Tör'ger Treue
trugvolles Werk"

vollbracht: den Trank hatte sie vertauscht. Die Küste Kornwall's ist erreicht; der königliche Bräutigam naht, um seine Braut zu begrüssen; die Liebenden sind nicht gestorben:

„Wie sie da hofften
ganz zu genesen,
da ward der sehrendste
Zauber erlesen".

Kaum hatten die „Erkorenen“ sich — im Tode — gewonnen und schon waren sie einander unwiederbringlich verloren. Mit diesem gewaltsamen Geschiedensein der beiden „vom Tode Vereinten“ hebt der zweite Akt an. Die brennende Fackel vor Isoldens Gemach ist das Zeichen für Tristan, dass er nicht nahen darf; vergebens fleht Brangäne, die den bevorstehenden Verrat ahnt, die Fackel „nur heute“ nicht zu löschen. Isolde ergreift sie:

„Die Leuchte —
wär's meines Lebens Licht, —
lachend
sie zu löschen zag' ich nicht!“

Tristan stürzt herein; wieder liegen sie einander in den Armen:

„War sie nicht dein,
die dich erkor,
was log der böse
Tag dir vor?“

Nicht einen einzigen kurzen Augenblick bloss, wie auf dem Schiffe, dürfen sie sich das „tief Geheimnis“ vertrauen, sondern eine lange „Nacht der Liebe“ ist auf sie herniedergesunken:

„Verloschen nun
die letzte Leuchte,
was wir dachten,
was uns däuchte“,

und in dem erneuten Wahn des „Nie-Wieder-Erwachens“ dürfen sie sich zuflüstern:

„So starben wir,
um ungetrennt,
ewig einig,
ohne End',
ohn' Erwachen,
ohne Bangen,
namenlos
in Lieb' umfangen,
ganz uns selbst gegeben
der Liebe nur zu leben“.

Doch wiederum waren sie getäuscht worden, noch war „der Tag dem Tode nicht gewichen", noch „währte die Nacht nicht ewig". Ihr heisses Gebet:

„Nun banne das Bangen,
holder Tod,
sehnend verlangter
Liebes-Tod!"

war nicht erhört worden. Zum zweiten Male hatte ein „Trug-geweihtes Glück" ihnen gelächelt; abermals waren sie dem Tage und den „Tags-Gespenstern" verraten; von der Hand des Verräters Melot getroffen, fällt Tristan, „der Treueste der Treuen",[1]) schwer verwundet zu Boden; noch einmal trennt die Welt, was Frau Minne geeint hatte. Doch, wie fern sie auch voneinander geschieden sein mögen, der „Frau Minne sind Leben und Tod untertan". Die sie füreinander erkoren hat, diese müssen sich angehören, und sei es auch nur als „Todgeweihte". Schon hat der sieche Tristan „krachend hinter sich das Todes-Tor sich schliessen gehört"; doch aus „Todes-Wonne-Grauen" wird er wieder zum Tageslicht geweckt:

„Sie zu suchen,
sie zu sehen,
sie zu finden,
in der einzig
zu vergehen,
zu entschwinden
Tristan ist vergönnt".

Über das Meer eilt Isolde herbei, „mit Tristan treu zu sterben". Aber auch jetzt wieder verliert sie ihn in dem Augenblick, wo sie ihn endlich ganz zu besitzen wähnt, und auch jetzt wieder sieht sie sich betrogen

„um dieses einz'ge
ewig-kurze
letzte Welten-Glück".

---

[1]) So nennt ihn mit Recht Marke, ähnlich wie Brünnhilde von Siegfried sagt:

„Der Reinste war er,
der mich verriet!"

In Raserei der Freude über Isoldens Ankunft reisst sich Tristan die Wunde auf; als Isolde zu ihm herantritt, sinkt er ihr tot in die Arme. Doch nunmehr ist das Schicksal erfüllt; die Holde wird nicht mehr „von der Nacht dem Tage zugeworfen, um ewig an ihren Leiden der Sonne Auge zu weiden"; während die Umstehenden in Tristan nur eine Leiche erblicken, sieht sie den Geliebten wieder „hold das Auge öffnen"; sie erblickt „ihn immer mächtiger, Sternumstrahlet, hoch sich heben", und aus seinen Lippen tönt ihr eine Weise entgegen

„Wonne klagend
Alles sagend
mild versöhnend".

Entseelt sinkt sie zu Boden.

Die „Quellen" zu Wagner's Tristan

Auf diese denkbar einfachste Gestalt ist die Erzählung von *Tristan und Isolde* zurückgeführt, die uns in dickbändigen, abenteuerreichen altfranzösischen und altdeutschen Romanen und in dem an zwanzigtausend Verse zählenden Gedicht Gottfried's von Strassburg bisher vorlag. Bei Gottfried beansprucht die Vorgeschichte — bis zum Liebestrank — elftausend Verse, bei Wagner sechzig! Man kennt die endlosen Intrigen und Abenteuer, welche in allen Bearbeitungen das Tristangedicht ausmachen; man vergleiche damit die fast herb einfache, einheitliche Handlung des Wagnerschen Dramas. Ich möchte aber nun fragen, was es eigentlich bedeuten soll, wenn immer und überall behauptet wird, Wagner's „Quelle" sei das Gedicht Gottfried's von Strassburg? Man dürfte doch höchstens sagen, Wagner habe den Rahmen zu seinem Drama von Gottfried entlehnt. Wie ich in meinem *Drama Richard Wagner's* an verschiedenen Stellen ausgeführt habe, griff der Meister immer gern zu bekannten Sagen und Gestalten; denn hierin durfte er ein mächtiges Mittel zur Vereinfachung erblicken. Es ist aber geradezu haarsträubend, wenn man behauptet, Gottfried von Strassburg oder Wolfram von Eschenbach seien Wagner's „Quellen" gewesen, und wenn man dadurch der Sache den Anschein gibt, als hätte Wagner's dichterische Tätigkeit sich darauf beschränkt, diese Dichtungen des Mittelalters bühnenmässig zu bearbeiten. Bei Gottfried fehlt z. B. gleich jener wichtigste Zug, die Grundlage des ganzen Dramas,

dass Tristan und Isolde sich von der ersten Begegnung an lieben, dass sie von Gott füreinander bestimmt sind; bei ihm ist die Liebe vielmehr eine blosse Zauberwirkung des Liebestrankes, welchen die beiden rein zufällig und infolge eines Versehens trinken. Der Liebe zwischen Isolde und Tristan haftet also bei Gottfried etwas widerlich Pathologisches an. Dass von der gestaltenden Peripetie des Wagnerschen Dramas — dem Todestrank — unter diesen Bedingungen keine Rede sein kann, ist klar. Mancher schöne Zug, den Gottfried nicht hat, findet sich allerdings in den französischen Tristan-Dichtungen, z. B. gerade diese Liebe der Helden von ihrer ersten Begegnung an: in dem altfranzösischen Roman hat Isoldens Mutter den Liebestrank nur darum bereitet, weil sie die Liebe zwischen Tristan und Isolde bemerkt und durch den Trank, den sie für Isolde und Marke bestimmt hat, den bösen Folgen jener Leidenschaft vorzubeugen hofft; möglich und wahrscheinlich ist es, dass Wagner — dessen Kenntnisse auf diesem Gebiete diejenigen manches Fachgelehrten übertrafen — mehr als einen Zug den französischen „Quellen" entnommen hat.[1]) Der Todestrank aber, der für das Tristandrama die selbe gestaltende Rolle spielt wie der Liebesfluch für das Nibelungendrama, findet sich nirgends; und durch diesen Todestrank wird nicht etwa bloss ein neuer Zug in die Tristansage eingeführt, sondern es entsteht dadurch ein vollkommen neues Werk. Der Todestrank ist bei Wagner der Hebel, durch den die ganze Handlung ein für allemal nach innen, in die tiefsten Herzenstiefen Tristan's und Isoldens verlegt wird, so dass, wie Wagner sagt, nunmehr „Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äusseren Welt, allein von der inneren Seelenbewegung abhängt" (VII, 164). Wie bei den *Meistersingern,* wie bei dem *Ring des Nibelungen* tritt also auch hier „die Handlung so an das Licht, wie sie von innen aus vorgebildet ist".[2]) Noch ein Wort des Vergleiches wird diesen grundlegenden Unterschied zwischen Wagner's Gedicht und den übrigen Tristandichtungen klar hervortreten und zugleich die

---

[1]) Man vergleiche meine *Notes sur Tristan et Isolde* in der Revue Wagnérienne, Jahrgang 1888, S. 232ff.

[2]) Vgl. S. 410 und 448.

hohe poetische Bedeutung von Wagner's *Tristan und Isolde* immer deutlicher empfinden lassen.

Welche klägliche Rolle spielt in allen früheren Tristanerzählungen der arme Hahnrei Marke, der ähnlich wie der Polizeikommissär im Kasperltheater ewig hinters Licht geführt wird! Und was sollen wir zu diesen „Helden" sagen? Zu diesem Tristan, der das Schiff an einer kleinen Insel vor Anker gehen lässt, um einige Wochen lang mit Isolde in sinnlichen Genüssen zu schwelgen, und dann diese seine Geliebte, ohne zu erröten, seinem Oheim als Braut übergibt? Zu dieser Isolde, die sich in der Brautnacht durch Brangäne vertreten und dann am nächsten Morgen die treue Dienerin im Walde ermorden lässt, damit sie keinen Verrat zu fürchten habe! Und nun die endlose Reihe von Intrigen, in denen die raffinierteste Schlauheit einer ganz gewöhnlichen, unersättlichen Wollust dient! Aus diesem Stoffe hat Gottfried von Strassburg ein geradezu bezauberndes Gedicht gemacht, das lässt sich nicht leugnen; sieht man aber von dem Reiz der Beschreibung und der unerreichten Vollendung der Sprache ab, so muss man zugeben, sein Tristan und seine Isolde sind ebenso erbärmliche Persönlichkeiten wie sein Marke und wie der Zwerg Melot. Und das soll die „Quelle" sein zu dem erhabensten, sittlich reinsten Hohenlied der Liebe, das je von einem Menschen gesungen wurde? O nein, diese Quelle floss aus einem anderen Brunnen! Im Dezember 1854 schrieb Wagner an Liszt: „Da ich nun aber doch im Leben nie das eigentliche Glück der Liebe genossen habe, so will ich diesem schönsten aller Träume noch ein Denkmal setzen, in dem vom Anfang bis zum Ende diese Liebe sich einmal so recht sättigen soll: ich habe im Kopfe einen *Tristan und Isolde* entworfen, die einfachste, aber vollblutigste musikalische Konzeption; mit der schwarzen Flagge, die am Ende weht, will ich mich dann zudecken, um — zu sterben." Die Sehnsucht nach Liebe und die Sehnsucht nach dem Tode in der eigenen Brust, das ist die Quelle von Wagner's *Tristan und Isolde.* „Schon die Alten haben dem Eros als Genius des Todes die gesenkte Fackel in die Hand gegeben", sagte der Meister einmal zu einem Freunde, als er ihm aus seinem *Tristan* vorgespielt hatte.[1]) Eine wie grosse Rolle die

[1]) Wille, *Fünfzehn Briefe von Richard Wagner, nebst Erinnerungen.*

Sehnsucht nach dem Tode in Wagner's Werken spielt, wird wohl keinem entgangen sein. Der Holländer kennt nur ein Gebet:

„Ew'ge Vernichtung, nimm mich auf!"

Tannhäuser entwindet sich den Armen der Liebesgöttin:

„Mein Sehnen drängt zum Kampfe;
nicht such' ich Wonn' und Lust.
O, Göttin, woll' es fassen,
mich drängt es hin zum Tod!"

Wotan's Sehnsucht

„Eines nur will ich noch,
das Ende, das Ende!"

gewinnt an vielen Stellen des *Nibelungenringes* ergreifenden Ausdruck, ebenso wie in *Parsifal* des Amfortas Bitte

„Tod! — Sterben!
Einzige Gnade!"

und Kundry's

„Schlaf — Schlaf —
tiefer Schlaf! — Tod!"

Das eigentliche Drama der Sehnsucht nach Liebe ist dagegen Wagner's *Lohengrin;* schon hier wurde der Gegenstand so aufgefasst, wie er nur vom Musiker aufgefasst werden konnte; denn das Ergreifende dieser Handlung liegt darin, dass der Liebe keinerlei Hindernisse von aussen entgegenstehen, sondern alles Glück von einem inneren Gemütszustand abhängt; es ist das Glück,

„das sich uns nur durch Glauben gibt!"

In *Tristan und Isolde* sind nun jene so oft von Wagner dargestellte Sehnsucht nach dem Tode und diese Sehnsucht nach Liebe zu einem einzigen Sehnen verschmolzen. „Sehnsucht, Sehnsucht, unstillbares, ewig neu sich gebärendes Verlangen,

— Schmachten und Dürsten; einzige Erlösung: Tod, Sterben, Untergehen, Nichtmehrerwachen!“ — so bezeichnet der Meister selber sein Tristandrama (E. 102), und von dem Schlusse dieses Dramas sagt er: „Es ist die Wonne des Sterbens, des Nichtmehrseins, der letzten Erlösung in jenes wundervolle Reich, von dem wir am fernsten abirren, wenn wir mit stürmischester Gewalt darin einzudringen uns mühen. Nennen wir es Tod? Oder ist es die nächtige Wunderwelt, aus der ein Efeu und eine Rebe zu inniger Umschlingung auf Tristan's und Isolde's Grabe emporwuchsen, wie die Sage uns meldet?“[1]) Die Rebe und der Efeu symbolisieren aber nicht allein Isolde und Tristan, sondern zugleich diese zwiefache Sehnsucht nach Liebe und nach dem Tode. Wie klar bringt doch Wagner's Drama diese Sehnsucht zum Ausdruck!

Die Verklärung der Liebe

Tristan war schon früher einmal in Irland gewesen; er hatte Isolde erblickt, wagte es aber nicht, zu ihr, der Königstochter, das Auge zu erheben — im Gegenteil:

„Was mir das Auge
so entzückte,
mein Herze tief
zur Erde drückte:
im lichten Tages Schein,
wie war Isolde mein?“

[1]) Diese schöne Sage lebt noch heute im Volksmund in Afghanistan fort. Durkhânî hat an Stelle ihres Herzensgeliebten, Adam Khân, einen fremden Häuptling ehelichen müssen. Trost findet sie einzig in der Einsamkeit ihres Gartens, wo sie zwei schöne Blumen pflegt, die sie dicht nebeneinander gepflanzt und von denen sie die eine Adam, die andere Durkhânî genannt hat. Doch eines Tages sieht sie Adam's Blume plötzlich welken; in dem selben Augenblick tritt ihr Gatte vor sie hin, ein blutbeflecktes Schwert in der Hand, und sagt ihr, es sei das Blut ihres Geliebten; sie fällt tot hin neben der verwelkten Blume. Adam war aber nicht tot, sondern nur verwundet; bei der Nachricht von dem Tode seiner teuren Erkorenen ruft er das eine Wort „Durkhânî!“ und stirbt. Weit voneinander legt man sie in die Erde; jedoch „die Liebe war stärker als der Tod“; wo man sie begraben, da findet man sie nicht wieder; dort, wo die beiden Blumen Adam und Durkhânî geblüht haben, liegen sie zusammen; die Pflanzen gedeihen zu schönen und starken Bäumen; sie schlingen die Wurzeln um die Leichen der Geliebten, und ihre Äste vereinigen sich, Schatten spendend, ob dem Grabe. (Vgl. u. a. Darmesteter, *Chants populaires des Afghans*, p. 117)

Und nun hatte der Unglückliche, als sein Oheim König Marke ein Weib zu freien beschlossen, „der Erde schönste Königsbraut“ laut gepriesen:

„Was mir so rühmlich
schien und hehr,
das rühmt' ich hell
vor allem Heer“.

Nichts wissend von „dem Bild in seines Herzens bergendem Schrein“, nichts ahnend von dem, „was ohne Wiss' und Wahn er dämmernd dort empfah'n“, war er als des Königs Brautwerber wieder nach Irland gezogen. Jetzt scheucht aber die Liebe „des Tages täuschenden Schein“; Tristan liebt Isolde, er weiss es, und darum entzieht er sich ihren Blicken, versäumt er „der Ehren Gruss und zücht'ge Acht“. Isolde aber muss sich für betrogen und verraten halten, als ihr der, den sie einzig liebt, als Brautwerber für einen anderen naht; nie könnte sie einem anderen angehören. Sie beschliesst zu sterben, Tristan aber zugleich „dorthin in die Nacht mit sich zu ziehen“, aus Rache, weil sie ihn „dort, wo ihn Liebe heiss umfasste, im tiefsten Herzen hasste“, das heisst zu hassen wähnte, in Wahrheit aber, weil sie ahnt, ja weil sie weiss, dass er sie liebt, und weil sie im Tode und durch den Tod mit dem „ihr Erkorenen“ vereint sein will. Als Tristan nun begreift, dass der Kelch, den Isolde ihm als Sühnetrank reicht, ein Giftbecher ist, erfasst er ihn freudig:

„In deiner Hand
den süssen Tod,
als ich ihn erkannt,
den sie mir bot;
als mir die Ahnung
hehr und gewiss
zeigte, was mir
die Sühne verhiess:
da erdämmerte mild
erhab'ner Macht
im Busen mir die Nacht;
mein Tag war da vollbracht“.

Diese Helden Wagner's, Isolde und Tristan, zweifeln also keinen Augenblick, dass — da sie sich lieben — sie sterben müssen. In ihren Herzen findet der Gedanke an Unehre keinen auch noch so kleinen Raum; die Liebessehnsucht kennt bei ihnen keine andere Gestalt und kann bei ihnen keine andere kennen als die der Sehnsucht nach dem Tode. Vielfach hält man heute die „Ehre" für etwas Konventionelles; Wagner's Tristan denkt anders: für ihn ist Ehre das innere, unweigerliche Gesetz, das Gottesgesetz, und als er den Todestrank aus Isoldens Hand empfängt, darf er stolz ausrufen:

„Tristan's Ehre —
höchste Treu'!"

König Marke ist aber von dem selben Geschlechte. Ist es auch dem tückischen Verräter Melot gelungen, sein „offenes Herz mit Verdacht zu erfüllen", so schämt Marke sich doch selber, dass er „in dunkler Nacht den Freund lauschend beschlichen hat"; weder von dem Weib,

„der sein Wille
nie zu nahen wagte,
der sein Wunsch
Ehrfurcht-scheu entsagte",

noch von „dem Treuesten aller Treuen" hat er Verrat an seiner Ehre zu gewärtigen, und tief betroffen fragt der edle Mann nach dem „unerforschlich, furchtbar tief, geheimnisvollen Grund" dieses ihres gemeinsamen Elends. Später, als er diesen Grund erforscht zu haben glaubt, eilt er nach Kareol hin, um „dem Freunde die höchste Treue zu bewähren", um „dem holden Mann" die vom Himmel für ihn Erkorene zu vermählen.

Wagner hat also zum Zwecke eines Dramas und den besonderen Bedürfnissen der musikalischen Bearbeitung gemäss nicht eine vorhandene Erzählung bloss vereinfacht, sondern eine vollkommen neue Dichtung geschaffen, welche sowohl durch die zugrunde liegende poetische Idee als auch durch die Auffassung und Durchführung der einzelnen Charaktere die Schöpfungen seiner Vorgänger weit übertrifft. Er hat hier die Liebe in den glühendsten Farben gemalt, ohne jemals das rein sinnliche Gebiet auch nur zu streifen. Wie er die sinnliche Glut

in ihrem wildesten Rasen darzustellen verstand — zum Schrecken aller Heuchler — wissen wir aus dem dritten Akt des *Siegfried;* in den verschiedensten Abstufungen finden wir diese Gefühle in seinen Werken geschildert, von der keuschen, zarten Flamme in der Brautgemachsszene in *Lohengrin* bis zu der leidenschaftlichen Umarmung Siegmund's und Sieglindens. Hier aber, in *Tristan,* erleben wir gleichsam die Verklärung der Liebe durch den Tod. Ich sagte, der Todestrank sei Wagner's poetische Erfindung; aber auch der Liebestod (im wahren Sinne dieses Wortes) kommt nur bei ihm vor und konnte nur bei ihm vorkommen. In den anderen Gedichten haben die Liebenden jahrelang ihren lasterhaften Genüssen gefrönt; dann tritt der verbannte *Tristan* in den Dienst eines fremden Königs und erhält im Kampfe gegen dessen Feinde die tödliche Wunde; zu rühmen ist an ihm einzig die Treue gegen seine Geliebte. Dagegen kann bei Wagner's Helden, wie wir gesehen haben, die Liebe keine andere Gestalt annehmen als die der Sehnsucht nach dem Tode. Wären sie ehrlos oder könnten sie, wie Shakespeare's Romeo und Julie (wo der Tod einfach aus Missverständnis erfolgt!), durch eine heimliche Ehe ihr Gewissen beruhigen, so wäre der Tod für sie der Schrecken aller Schrecken, das Ende ihrer Liebe; dieser Isolde aber und diesem Tristan ist der Tod das einzige, was die Welt der Sinne ihnen geben kann. In offener Empörung gegen das Gesetz der Sinnlichkeit, das uns alle bändigt, können auch Helden nicht leben; noch weniger aber können sie gegen das innere Gesetz sündigen: Isolde kann sich nicht einem fremden, ungeliebten Manne hingeben, „Tristan der Held" kann dem Freunde die Treue nicht brechen; ihre Liebe ist anderer Art; darum müssen sie sterben. Den Liebestod können nur wahre Helden sterben.

Der „Gedanke" als künstlerischer Stoff

Hier nur ein Wort über die Schopenhauersche Philosophie, die Wagner (angeblich) — „allen Kunstgesetzen zuwider" — seinem Tristandrama einverleibt haben soll. Wagner erklärt zwar: „Der Gedanke ist die höchste Tätigkeit des künstlerischen Menschen"; alle seine Werke sind „gedankenvoll", und es wäre verlockend nachzuweisen — an der Hand dieser Dramen — dass gerade vermöge der Mitwirkung der Musik der Gedanke jetzt nicht mehr zum Denken allein redet, wie im Wortdrama, sondern gleichsam in die Sinnlichkeit tritt und nunmehr künstle-

rischer Stoff wird. Dieses Denken ist aber durchaus kein philosophisches; nie und nimmer darf es als ein solches gedeutet werden. Und man sehe sich doch *Tristan und Isolde* genauer an: sowohl die Liebessehnsucht als auch die Sehnsucht nach dem Tode sind Regungen, die der Ethik Schopenhauer's direkt widersprechen, da in beiden sich die Bejahung des Willens unzweideutig ausspricht. Jeder, der dem Drama verständnisvoll folgt, muss doch einsehen, er muss es im eigenen Herzen mitempfinden, dass diese beiden Helden nur die eine Sehnsucht erfüllen kann, die Sehnsucht nach dem Tode! Für sie sind Tod und Liebe ein Geschwisterpaar wie Siegmund und Sieglinde. Das ist keine Philosophie, das ist die tiefste, ergreifendste Dichtung, die niemals vom Verstande, sondern einzig vom Herzen begriffen werden kann. Und wenn es von Tristan heisst:

„In des Tages eitlem Wähnen
bleibt ihm ein einzig Sehnen,
das Sehnen hin
zur heil'gen Nacht,
wo ur-ewig,
einzig wahr
Liebes-Wonne ihm lacht!“ —

wenn die beiden ihre Stimmen zu dem innig-ergreifenden, man darf wohl sagen „frommen“ Gebet vereinigen:

„Nimm mich auf
in deinen Schoss,
löse von
der Welt mich los!“

so möchte man auf die Knie sinken und mitbeten! Hier spricht doch wahrhaftig weder Pessimismus noch Optimismus, sondern nur die Liebe, die so wenige von uns gekannt haben, und die Todessehnsucht, die so oft über unser aller Haupt als Engel der Erlösung ihre Flügel ausbreitet.

Wie tief aber auch der Irrtum derjenigen sein mag, die in *Tristan und Isolde* Philosophie oder auch nur den Einfluss von Philosophie wittern wollten, ihr Missgriff beruht doch auf einer richtigen Wahrnehmung, die sogar zu einer sehr wichtigen Belehrung bezüglich des Wesens des neuen Dramas und einer

der möglichen Formen seiner Gestaltung führt. Dem Gedanken ist nämlich in *Tristan* durchaus kein höherer Platz eingeräumt als in allen übrigen Werken Wagner's; er tritt aber in einer scheinbar abstrakteren Gestalt auf. Wenn wir nun, anstatt die Erklärung für diese Tatsache (die namentlich den Fachdramaturgen viel Kopfzerbrechen und Kopfschütteln verursacht hat) in philosophischen Tendenzen zu suchen, über den rein künstlerischen Grund, der diese Gestaltung bedang, nachdenken, so werden wir einen tiefen Blick in das Wesen des Wort-Tondramas werfen.

Die Musik muss Gestalt werden, sagte Schiller; nur im Drama kann die Musik Gestalt werden, erwiderte Wagner.[1]) Und um das selbe, ohne mich zu wiederholen, noch einmal recht eindringlich zu Gemüte zu führen, will ich aus Herder — der mir schon so oft bei der Beleuchtung des Wagnerschen Kunstwerkes grosse Dienste geleistet hat — eine Stelle von grundlegender Wichtigkeit zitieren: „Sie melden uns, dass sich fortan die Musik von der Poesie scheiden und in eigenen Regionen ihr Kunstwerk treiben werde? Fürs unbewehrte menschliche Geschlecht eine gefährliche Scheidung! Musik ohne Worte setzt uns in ein Reich dunkler Ideen; sie weckt Gefühle auf, jedem nach seiner Weise; Gefühle wie sie im Herzen schlummern, die im Strom oder in der Flut künstlicher Töne ohne Worte keinen Wegweiser und Leiter finden . . . . . Unsere zarte, fühlbare und fein empfängliche Natur hat aller Sinne nötig, die ihr Gott gegeben; sie kann keinen seines Dienstes entlassen, um sich einem andern allein anzuvertrauen; denn eben im Gesamtgebrauch aller Sinne und Organe zündet und leuchtet allein die Fackel des Lebens. Das Auge ist, wenn man will, der kälteste, der äusserlichste und oberflächlichste Sinn unter allen; er ist aber auch der schnellste, der umfassendste, der helleste Sinn . . . . . Das Ohr dagegen ist ein zwar tiefeindringender, mächtigerschütternder, aber auch ein sehr abergläubiger Sinn. In seinen Schwingungen ist etwas Unzählbares, Unermessliches, das die Seele in eine süsse Verrückung setzt, in welcher sie kein Ende findet. Behüte uns also die Muse vor einer blossen Poesie des Ohrs ohne Berichtigung der Gestalten und ihres Masses durchs

[1]) Vgl. den Abschnitt Kunstlehre, S. 301 ff.

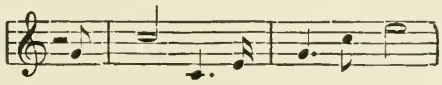
Auge.“ [1]) Man sieht, wie eng sich diese Ausführung an Wagner's Auffassung anschliesst und mit der Definition seiner Dramen als „ersichtlich gewordener Taten der Musik“ berührt (IX, 364). Schon öfters — namentlich bei der Besprechung des *Lohengrin* (S. 380 ff.) — habe ich auf dieses Element der Sichtbarkeit, der Augenfälligkeit in des Meisters Werken hingewiesen. Dadurch nämlich, dass in ihnen das Wort als solches, als einziges Medium zur Verständigung an Bedeutung verliert, dadurch, dass hier Intrige und Gegenintrige, Spiel und Gegenspiel auf ein Minimum zurückgeführt werden, um eine einzige, einfache, einheitliche Handlung sich zur umfassendsten Fülle ausdehnen zu lassen — dadurch gewinnt das Auge bei Wagner gewaltig an Bedeutung. Im Wortdrama war das Auge mehr und mehr zu einer Dienerin der Vernunft geworden: es hing an den Lippen des Sprechenden, es spähte in seinen Mienen; im Tondrama dagegen wird es wieder zu einem künstlerischen Organ und erhält infolge der wichtigen Rolle der stummen Gebärde in diesen Werken eine aktive dramatische Bedeutung. Im gesprochenen Drama war das Auge gewissermassen depotenziert; hier wird es in seine Rechte wieder eingesetzt. Darum ist auch die Bezeichnung „Wort-Tondrama“ eine durchaus ungenügende; denn sie verschweigt die ungewöhnlich hervorragende Bedeutung des Gesichtssinnes. Diese Betätigung des Auges an dem Kunstwerke ist aber natürlich in den verschiedenen Dramen sehr verschieden. Ein Werk wie der *Nibelungenring* z. B. verdient in hohem Masse die Bezeichnung eines Schauspieles; wie verwickelt auch die Handlung sein mag, sie spielt sich doch in allen Teilen vor unseren Augen ab, und dort, wo der Held, Wotan, die Bühne nicht mehr betritt, bildet gerade das Auge das Verbindungsglied zwischen uns und ihm; denn wir sehen, was er erschaut. In *Tristan und Isolde* dagegen, wo immer einer der beiden Helden oder beide vor uns stehen, wo die innere Handlung sich nur in den allgemeinsten Umrissen als äussere Begebenheit projiziert und wo es infolgedessen wenig zu „erschauen“ gibt, da fällt dem Bilde eine wesentlich andere Rolle zu. Die Gegenüberstellung jener beiden Werke, des *Ringes* und des *Tristan,* wird

[1]) *Ideen zur Geschichte und Kritik der Poesie und bildenden Künste.* Abt. 33.

LONDON 1877

geeignet sein, uns über diesen wichtigen Punkt volle Aufklärung zu geben und uns zu zeigen, in wie verschiedener Weise der Gedanke als künstlerischer Stoff zur Verwendung kommen kann.

Was der Zuschauer im *Ring* zu sehen bekommt, ist gewiss ebenso grossartig, ebenso unvergesslich eindrucksvoll, ja, ich möchte fast sagen in einem gewissen Sinn ebenso bedeutend wie das, was er hört: der Raub des Rheingoldes, die Entwendung des Ringes, der Kampf der Riesen um den Ring, der Einzug der Götter in Walhall, die Umarmung Siegmund's und Sieglindens, der Zweikampf auf dem Bergjoch, der Walkürenfels und der Feuerzauber ..... wahrlich, das ist nicht jene „blosse Poesie des Ohrs", vor der uns Herder warnt; es ist zugleich eine „Poesie des Auges". Hiermit ist aber die gestaltende Rolle des Auges in diesem Werke noch lange nicht erschöpft. Nicht allein dem szenischen Bilde kommt eine hohe dramatische Bedeutung zu, sondern auch der Gebärde. Ein Beispiel: tief erschüttert steht Wotan, nachdem Alberich den furchtbaren Fluch gesprochen, Fafner seinen Bruder Fasolt um des Ringes willen ermordet und Erda den Gott vor dem „Ende" gewarnt hat; „Sorg und Fluch fesseln den Sinn" ihm: der schmeichelnden Fricka antwortet er nicht, sondern bleibt in sich versunken; auf einmal erglänzt die neuerbaute Götterburg, welche Gewitterwolken umhüllt gehalten hatten, in den Strahlen der Abendsonne; Wotan's Auge ruht auf ihr wie bezaubert von dem herrlichen Anblick — da plötzlich schmettert die helle Trompete



Wotan hat ein am Boden liegendes Schwert ergriffen und hält es stolz empor:

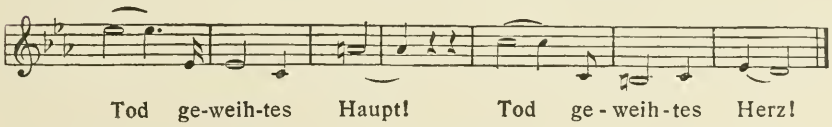
„So — grüss' ich die Burg,
sicher vor Bang und Grau'n!"

Dieses „*So*" ist ein Gedanke, der sich einstweilen nur in einer Gebärde äussert, nur in einer Gebärde sich äussern kann und der als Gebärde unendlich viel mehr bedeutet, als wenn Wotan — wie er es im gesprochenen Drama müsste — sich in einem

Monolog lang und breit über seinen Gedanken ausliesse, der doch eben erst in diesem Augenblick wie eine plötzliche Eingebung in seinem Geist aufgekeimt ist. Nicht einen Augenblick bleibt der Zuschauer in Zweifel über den Sinn dieses So! — die Gebärde hat ihm alles gesagt: Heldenmut gegen Goldesmacht! Die ausführliche Gestaltung des Gedankens konnte erst später erfolgen; in diesem ersten plötzlichen Entschluss lag aber das ewig Wahre, die Quelle alles dessen, was Wotan leisten konnte und musste; er ist es, der uns in jenem Vorspiel den letzten Charakterzug offenbart, welcher uns zur vollkommenen Kenntnis des Helden noch fehlte. Diese den Bewegungen der innersten Seele entsprungene Gebärde hat aber zugleich für das Ohr eine plastische Gestalt gewonnen; „im Gesamtgebrauch aller Sinne leuchtet allein die Fackel des Lebens“, wie Herder sagt — und in der Tat, dieser einfache C-dur-Dreiklang (in der charakteristischen Farbe der Trompete) „leuchtet“ jetzt, er ist untrennbar mit jener Gebärde verbunden, in welcher Wotan's Seele sich unserem Auge ebenso blossgelegt hat wie die Alberich's, als er gierig das Gold mit beiden Händen erfasste. Erblicken wir nun im weiteren Verfolge das Geschlecht der Helden, fleht Siegmund in höchster Not um ein Schwert, bekämpft Siegfried den Drachen — und schallen dann jene Töne an unser Ohr, so beschäftigt uns kein kombinierender Gedankenprozess; nicht einmal das Bild Wotan's wird immer vor unserem Auge aufsteigen; jene bestimmende Gebärde bestimmt aber unser eigenes Fühlen und verkettet das Fernliegende mit dem Gegenwärtigen zu einem einheitlichen Ganzen in einer Weise, wie das der blossen Musik nicht gelingen könnte, da ihre Einheit eine rein formelle ist, während hier das Auge „berichtigt“ hat (wie Herder meinte) und der denkende Verstand als „höchste Tätigkeit des künstlerischen Menschen“ der Entwickelung der ganzen Handlung gefolgt ist.[1]) Als endlich der Zug, der Siegfried's Leiche begleitet, in den vom Rheine aufsteigenden Nebeln verschwunden ist und jenes Thema, mächtig erweitert und umwoben von gewaltigen Tönen, noch einmal an unser Ohr dringt, da empfinden wir deutlich, dass hier Wotan's grosser Gedanke, sein stolzes „So grüss' ich die

[1]) „Der Sitz der eigentlichen Kunst ist im Verstande“ (Novalis).

Burg!“ zu Grabe getragen wird. Dieses eine Beispiel möge statt vieler gelten. — *Tristan und Isolde* ist nun seiner ganzen Anlage nach kein solches Schauspiel wie der *Ring des Nibelungen* oder *Parsifal.* Dem Schauplatz, dem szenischen Vorgang kommt hier fast keinerlei Bedeutung zu: in einem „zeltartigen Gemach“ reicht Isolde ihrem Erkorenen den Giftbecher; der zweite Akt spielt im Finsteren, der dritte in einem verlassenen Burghof; das Drama ist hier so ganz und gar ein inneres, für Tristan und für Isolde hat die „Welt“ so vollkommen aufgehört, irgend etwas zu bedeuten, dass es gleichgültig wird, in welche Umgebung man sie versetzt denkt.[1]) Der Gebärde fällt trotzdem auch hier eine gestaltende Rolle von unvergleichlicher Bedeutung zu, jedoch nur an zwei Stellen; diese zwei Gebärden sind: im ersten Akt die Darreichung und Empfangnahme des Giftbechers, im zweiten Akt das Löschen der Fackel. Frappantere symbolisch-mimische Gebärden jener Liebessehnsucht in der Gestalt der „Sehnsucht nach dem Tode“, welche die Handlung in diesem Drama ausmacht, liessen sich wohl kaum ersinnen. Aber auch hier wirkt das Auge nicht als vereinzeltes künstlerisches Organ: Verstand und Gehör sind ebenfalls herbeigezogen. Früher nämlich, vor der Darreichung des Trankes, als zu Beginn des ersten Aufzugs Isolde Tristan in der Ferne erblickte, hatte sie (zu Pianissimo-Akkorden der Bläser, die kein Wort verlieren lassen) ausgerufen:



Im Gegensatz zu dem „So — grüss' ich die Burg!“, wo der Gedanke noch unausgedacht war und die Gebärde alles sagte, bezeichnet diese Stelle in *Tristan* den Augenblick, in welchem der schon lange keimende Gedanke zu Ende gedacht wird; keinerlei Gebärde begleitet diese Worte, im Gegenteil, Isolde blickt wie erstarrt auf Tristan hin; kaum deutet sie bei dem Worte „Haupt“ auf ihn, bei dem Worte „Herz“ auf sich. Hier

[1]) Sehr richtig ist in dieser Beziehung Appia's Bemerkung: „Dans Tristan la mise en scène doit se réduire à un minimum tel qu'il ne saurait être question d'illusion“ (*La mise en scène du drame Wagnérien, p. 24).*

tritt also der Verstand an die Stelle des Auges, der Gedanke an die Stelle der Gebärde.[1]) Die Musik aber hat diesen Augenblick, wo die volle Erkenntnis eintritt und die eigentliche Handlung beginnt, in obigem ausdrucksvollen Thema festgehalten, und als später jene bestimmenden Gebärden erfolgen — die Darreichung des Giftbechers und das Löschen der Fackel — da schallt dieses eindringende Thema unverändert an unser Ohr, sowohl als Tristan mit der Kraft des endgültigen Entschlusses den Becher an die Lippen setzt:

„Vergessens güt'ger Trank,
dich trink' ich sonder Wank!"

als auch in dem Augenblicke, wo Isolde die Fackel zu Boden wirft. Der Gifttrank und das Löschen der Fackel, beides bedeutet das selbe: die Liebessehnsucht und die Todessehnsucht, zu einem einzigen allumfassenden Verlangen angeschwollen und verschmolzen: „Tod geweihtes Haupt! Tod geweihtes Herz!"

Jetzt können wir das Eigentümliche an dem Tristandrama und den Grund, weswegen der Gedanke — und gerade in dieser besonderen Gestalt — hier vorherrscht, klar erkennen.

Der Gifttrank brachte das Geständnis der Liebe, das Löschen der Fackel vereinte die Liebenden in dem heissen Gebet: „Löse von der Welt uns los! banne das Bangen, holder Tod!" Der Tod hatte ihnen also das gegenseitige Geständnis der Liebe geschenkt, die Morgengabe der Liebe war der Tod. Nunmehr ist „ihr Blick gebrochen, erblindet", nunmehr

„erbleicht die Welt mit ihrem Blenden";

das Auge kann unmöglich für ihr Leben weiter von Bedeutung sein; sie sagten wahr, als sie sangen: „So starben wir"; unserer Sinnenwelt sind sie gestorben. Zu schauen konnte uns der Dichter nichts mehr geben. Darum musste auch Wagner selber sagen, im *Tristan* „ginge fast gar nichts wie Musik vor" (IX, 365). Gewiss wäre aber nichts unwahrer, künstlerisch ungerechtfertigter, als gerade diesen Menschen philosophische

[1]) Man muss sich vor Formeln hüten; im ganzen glaube ich aber doch, dass die folgende, die ich mir einmal aufschrieb, viel Wahres sagt:
Nibelungenring: Sichtbarkeit — Gebärde.
Tristan: Verständlichkeit — Gedanke.

Anwandlungen zuzutrauen. Wotan, ja! das war ein Denker; Isolde könnte man eher als einen weiblichen Siegfried bezeichnen. Aber die Musik darf nicht auf ihre vereinzelten Kräfte angewiesen bleiben; um Kunst zu sein, muss sie Gestalt werden, und das kann sie ohne Berichtigung der Gestalten durchs Auge nicht. Und darum tritt nunmehr hier jene vermittelte Sinnlichkeit, der Gedanke, in einer Weise in den Vordergrund, wie das sonst in keinem Bühnenwerke Wagner's geschieht. Man bemerke aber, wie immer und immer wieder im Verlaufe des ganzen zweiten und dritten Aktes der Gedanke auf jene Bilder zurückgeführt wird, die uns durch alle Mittel der Kunst tief und unvergesslich eingeprägt wurden: auf den Todestrank und auf das Löschen der Fackel, also auf das sinnlich Vorstellbare und tatsächlich Erlebte. Diesen Bildern werden auch ihre von selbst sich ergebenden Antithesen entgegengestellt, aber ebenfalls als sichtbare Bilder, nicht als Begriffe: der Todesnacht — der Tag, der erloschenen Fackel — das Licht, die Sonne „mit ihren Strahlen eitler Wonne". Nicht selten schweift allerdings der Gedanke ab: fortgerissen von den Wellen der Empfindung (welche in der ungehindert dahinströmenden Tonsprache jeden Augenblick ihren bestimmten Ausdruck erhält), verliert sich die Wortsprache bis an jene äusserste Grenze, wo das Wort fast aufhört, einen Sinn zu haben, weil es dem Gebiete des Unaussprechbaren, des „Undenkbaren" sich nähert und weil diese tiefsten Gedanken, wie Wagner so treffend gesagt hat, nur „gestammelt" werden können, da sie „sprachunfähig" sind (III, 127). Immer wieder kommt aber „die Berichtigung durchs Auge", das Zurückführen auf die bestimmten Bilder, auf die sichtbare Handlung, welche der jetzt sich abspielenden unsichtbaren vorangegangen ist. Nicht eine philosophische Tendenz haben wir also diesen Gesprächen über Tod und Tag, Nacht und Sonne zu entnehmen, sondern wir erfahren vielmehr daraus, wie ein solcher Stoff dramatisch zu gestalten war, wie der Musik ihre vorwiegende Rolle als mächtigstes Ausdrucksorgan bewahrt bleiben konnte, ohne dass das Kunstwerk ein Opfer geworden wäre jener „gefährlichen Scheidung" zwischen Musik und Poesie, zwischen der Poesie des Ohrs und der Gestaltung durch das Auge, vor der uns Herder so eindringlich warnt.

Wort und Ton

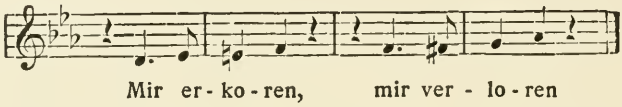
Gerade in Anknüpfung an das soeben Ausgeführte wäre eine Besprechung der höchst wichtigen Frage bezüglich des Verhältnisses zwischen Sprache und Musik am Platze. In dem Abschnitt über Wagner's Kunstlehre habe ich diesen Gegenstand bereits vom allgemeinsten Gesichtspunkt aus besprochen; man dringt aber viel tiefer in das Verständnis einer solchen Frage ein durch das genaue Studium eines konkreten Beispiels, und ich wüsste gar nichts, was an Wagner's Werken von hinreissenderem Interesse wäre als eine Betrachtung seiner Sprache: diese ist aber weder seine Wortsprache für sich allein noch seine Tonsprache für sich allein, sondern — wie der Meister sich ausdrückt — „der schöpferische Bund der Gebärden-, Ton- und Wortsprache" (IV, 120), wobei namentlich der schöpferische Bund zwischen der Wortsprache und der Tonsprache sich als ein unerschöpfliches Feld für die künstlerische Erfindung erweist. In den Dramen Wagner's wechselt nämlich jeden Augenblick das Verhältnis, in welchem Wort und Ton zu dem Gesamt-Ausdruck beitragen. Der Meister hat die Methode, zu welcher künstlerische Intuition ihn geführt hatte, in wenigen Worten klar dargelegt: „Nur da, wo die Musik das vermögendste Ausdrucksmittel ist, hat sie sich in voller Breite zu entfalten, dagegen aber überall, wo z. B. die dramatische Sprache das Notwendigste ist, sich dieser vollkommen unterzuordnen. Gerade die Musik besitzt aber die Fähigkeit, ohne gänzlich zu schweigen, dem gedankenvollen Elemente der Sprache sich so unmerklich anzuschmiegen, dass sie diese fast allein gewähren lässt, während sie dennoch sie unterstützt" *(Das Kunstwerk der Zukunft* III, 189). Und in keinem Werke findet man vielleicht eine so reiche Skala der verschiedenartig angewendeten Wort-Tonsprache wie gerade in *Tristan und Isolde:* es gibt hier Augenblicke, wo die Wortsprache für die dramatische Gestaltung unbedingt das Notwendigste ist; es gibt viele Momente, wo das mehr gedankenvolle Element der Sprache vorwiegt, und es gibt noch mehr Momente, wo die Musik so sehr das vermögendste Ausdrucksmittel ist, dass sie den Wert des Gesprochenen immer mehr zurückdrängt, bis sie ganz allein herrscht und alles sagt, „was das Wort verschweigt, weil nur der Ton es sagen kann". Hiermit ist die Sache aber noch lange nicht erschöpft. Die Wortsprache, für sich allein betrachtet,

besitzt in den Werken aus Wagner's zweiter Lebenshälfte unendliche Feinheiten, die der flüchtig Durchlesende gar nicht ahnt und die dem einseitigen „Literaten" unbegreiflich bleiben müssen, da er nicht ermessen kann, wie organisch diese Fluktuationen in der Sprache mit der wechselnden Intensität des musikalischen Ausdruckes verwachsen sind, das Ganze aber durch das dramatische Erfordernis des Augenblicks bedingt wird. In *Tristan* z. B. findet man ganze Stellen, in denen selbst der ohne Absicht sich einstellende Stabreim sorgsam umgangen wird, um nur jegliche Härte in der Sprache zu vermeiden; dazu treten dann häufige Reime, oder es werden alle Verse gereimt oder sogar alle mit weiblichen Reimen versehen, wodurch die Sprache selbst immer mehr zu Musik wird. An anderen Stellen dagegen verschwindet der Endreim, und es treten dafür Assonanz und Stabreim ein, aber in dem verschiedensten Mass, von der diskreten, kaum bemerkbaren Anwendung der Alliteration (z. B. in Marke's Reden) bis zu solchen dramatischen Höhepunkten wie Tristan's „Sühneeid" (der Augenblick, in dem er im Begriff steht, den Todestrank zu trinken), wo „die allverbindende Wundermacht des Stabreimes" despotisch herrscht. Bisweilen finden wir auch Assonanz allein, ohne Endreim oder Stabreim.

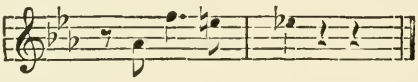
Es ist aber klar, dass eine derartige Betrachtung nur dann fruchtbringend sein kann, wenn sie eingehend ist, wenn sie sich auf zahlreiche, sorgfältig ausgewählte Beispiele stützt; dazu mangelt mir hier der Raum. Anregungen — aber mehr nicht — zu einem solchen eingehenden Studium habe ich mit besonderer Berücksichtigung von *Tristan und Isolde* in meinem „*Drama Richard Wagner's*" gegeben.[1]) Einige gute Bemerkungen über die Sprache in *Tristan* findet man allerdings in Franz Müller's Tristanbuch (1865, S. 177ff.); aber leider wird hier die Wortsprache getrennt von der Tonsprache betrachtet, was zu keinem besonderen Erfolg führen kann. Hier will ich mich damit begnügen, zwei Beispiele des allereinfachsten Verhältnisses zwischen Wort und Ton dem Leser vor Augen zu führen.

[1]) Noch ausführlicher in Lessmann's Allgemeiner Musik-Zeitung 1888, S. 283ff. Ich bedauere auf meine eigenen Arbeiten immer wieder hinweisen zu müssen; es ist mir aber nicht bekannt, dass gerade diese Fragen sonst irgendwo behandelt worden wären.

Ich habe oben darauf hingewiesen, wie das Tristan-Drama in den Worten „Mir erkoren, mir verloren!“ enthalten ist; an dieser Stelle spiegelt sich die ganze Tragödie im Gedanken wider; der leidende Mensch ermisst zum ersten Male mit der Unerbittlichkeit der Logik die Tiefe und Unabwendbarkeit seines Elends: hier muss also das Wort unbedingt vorherrschen; es ist „das Notwendigste“. Und in der Tat, fast das ganze Orchester schweigt: einzig die Bratschen und ein Teil der Violinen begleiten Pianissimo (und mit aufgesetzten Dämpfern) die Stimme — oder vielmehr, sie folgen ihr — und gewinnen auf diese Art aus den fast nur gesprochenen Worten



das wichtigste musikalische Thema des ganzen Werkes. Und als Isolde seufzend innehält, ehe sie fortfährt „hehr und hell“, und dann noch einmal vor „kühn und feig“, da klagt — ebenfalls Pianissimo — ein einzelnes Blasinstrument (das englische Horn):



so dass auch die schmerzbeklommenen Pausen in der Rede „zu Worte kommen“ und zu einem Hauptbestandteil des symphonischen Aufbaues werden! Hier sieht man, wie das Wort im Wagnerschen Drama vorherrschen kann, wenn es not tut; zugleich merkt man, welche Bewandtnis es mit jener „Unterordnung der Musik“ hat, von der Wagner sprach.

Nun betrachte man aber ein Beispiel des möglichst genau entgegengesetzten Falles. Nachdem die Liebenden im zweiten Akte jenes innige Gebet „Löse von der Welt uns los“ zum Himmel emporgesandt haben, lehnen sie die Häupter zurück und verharren schweigend und unbeweglich; der Zuschauer glaubt schon, ihre Bitte sei erhört worden, der „sehnend verlangte Liebestod“ habe sie erlöst; aber nein — sie leben noch, „Erdenluft müssen sie noch atmen“, an ihr Ohr dringt die Stimme der in der Ferne treu wachenden Brangäne:

Fl. 1

Hb. 1e morendo. p più p ausdrucksvoll p

Cl. ppp

Ell. ppp

(Es) 3e (in Es.) p pp

Hr. 4e p (gestopft.) pp

(E)

Fg. ppp

Bcl. (in A) ppp ppp

Harfe.

Eine erste Vl. (allein.) p dolce.

2 erste Vl. sehr ruhig. pp

2 erste Vl. sehr ruhig. pp

2 zweite Vl. p ausdrucksvoll. dim. pp sehr ruhig.

2 zweite Vl. pp ruhig.

1e Vl. IIe Hälfte. nur noch 2.

2e Vl. IIe Hälfte. nur noch 2. morendo. morendo.

Eine Br. (allein.) p dim. pp

Br. pp

Brang. morendo.

— die den Schlä - fern Schlim - mes ahnt, ban - - -

Ein Vc. (allein) (ohne Dämpfer.) p espress. dim. pp

1e Hälfte. pp

Vc. IIe Hälfte.

1e u. 2e pp

Cb. 3e u. 4e

10000

Verkleinerte Wiedergabe einer Seite aus der Partitur von Tristan und Isolde.

„die den Schläfern
Schlimmes ahnt,
bange zum
Erwachen mahnt!“

Dieser Ruf, der gewissermassen einzig daran gemahnt, dass die Helden nicht tot sind, ist nur eine Stimme, nicht ein artikulierter Gedanke; die Worte vernehmen Tristan und Isolde kaum, denn ihr Blick ist gebrochen und ihre Sinne fast ganz von der Welt losgelöst. Diese Stimme ist weiter nichts als eine bange Mahnung, die durch die Liebesnacht des Todes, in welche die Liebenden schon versunken waren, hindurchdringt — sie ist die Mahnung des noch wachenden Bewusstseins, die Mahnung des noch sorgenden Gedankens. Der Wortlaut dieses Weckrufes ist also ganz nebensächlich, und in der Tat, nur von sehr weitem dringt er zu uns her; das einzelne Wort vernehmen wir — ebenso wie Isolde und Tristan — kaum; es ist ein sanfter, wehklagender Laut, umrauscht und umwoben von den tausend Stimmen des Wunderreiches der Nacht: „fern der Sonne, fern der Tage Trennungsklage“. — Eine einzige Seite der Orchesterpartitur (S. 239 der grossen Originalausgabe, abgedruckt auf S. 295 der ersten Ausgabe dieses Buches) wird genügen, dem Leser einen Einblick zu verschaffen in das „Wunderreich“ des poetischen Ausdrucksvermögens, über das ein Richard Wagner gebot dort, „wo die Musik die vermögendste Sprache war“.

PARSIFAL

In einem vom Greis nicht mehr entfernten
Lebensalter richte ich meinen Sinn auf erhabene,
ernste und eines Christenmenschen würdige Dinge.
Giovanni Pierluigi da Palestrina

Die Erregung des Mitleids

Lesen wir bei Lessing: „Mitleiden zu erregen ist die einzige Absicht der tragischen Bühne“, so könnten wir wohl versucht sein, *Parsifal* als das Drama der Dramen zu bezeichnen. Die schmerzlichsten Leiden werden uns im

Verlaufe des ganzen Werkes vorgeführt. Zu allererst erfahren wir von dem siechen König Amfortas, der, „schlaflos von starkem Bresten“, nach dem lindernden Bade verlangt; dann wird er auf einer Bahre hereingetragen, ein rührendes Bild der Erschöpfung „nach wilder Schmerzensnacht“. In der zweiten Szene lernen wir aber aus seinem Munde, dass „die Wunde, ihrer Schmerzen Wut“ etwas Geringes ist „gegen die Not, die Höllenpein“ seiner Seelenschmerzen, und in den ergreifendsten Tönen ruft er zu Gott:

„Erbarmen! Erbarmen!
Allerbarmer, ach! Erbarmen!“

Aber nicht allein der „sündige Hüter des Grals“ leidet, sondern alle mit ihm, die Guten und die Bösen, die Schuldbeladenen und die Unschuldsvollen: wehklagend erhebt sich die Stimme des Titurel aus dem Grabe, wehklagend fleht Kundry um „Mitleid! Mitleid mit mir!“, wehklagend wütet Klingsor über seine „Furchtbare Not!“ In der Person des Gurnemanz sowie durch seine Schilderung sehen wir die „macht- und führerlose Ritterschaft“ versiechen und wir hören ihre bittere Klage: „Wehe, wehe! Du Hüter des Grals!“ Hierdurch breitet sich aber das Bild des Leidens über die ganze Welt aus; denn „wann's in Gefahr der Hilfe gilt“, können die Templeisen nicht mehr den Gläubigen, den Bedrängten, den Guten mit ihrem starken Arm beistehen, da „bleich und elend die Ritter umherwanken“ ..... Und so erfüllt Klage die gesamte Natur; selbst die holden, unbewusst unschuldigen Blumenmädchen treten mit dem Rufe „Wehe, wehe!“ auf und scheiden mit den Worten „O weh, der Pein!“ Und der treue Schwan, der „sein Weibchen zu suchen aufflog, mit ihm zu kreisen über dem See“, sinkt zu Boden, von dem tödlichen Pfeil getroffen. Sicherlich, wenn Mitleiden zu erregen die Absicht der tragischen Bühne ist, so wird diese Absicht durch das, was in *Parsifal* zur Darstellung gebracht wird, also durch das „Schauspiel“, in hervorragendem Masse erfüllt. Das alles ist aber hier nur der Rahmen zu der eigentlichen Handlung. Bereits in den *Meistersingern* und im *Ring des Nibelungen* haben wir die Illusion gehabt, als sei schon eine fertige dramatische Handlung da, und dann erst wurde der wahre Held eingeführt, das heisst, dann erst gelangten wir

zu der Erkenntnis dessen, was dem Tondichter als die eigentliche Handlung seines Dramas galt. In *Parsifal* ist nun dieses Verhältnis noch durchsichtiger; denn Parsifal, der Held, steht gewissermassen ausserhalb der Mitleid erregenden Begebenheiten, und nur ganz am Schlusse verschmilzt sein Lebensdrama mit dem der leidenden Ritterschaft. Die eigentliche, wahre Handlung ist nun die Erregung des Mitleides in Parsifal's Herzen und die Wirkung dieses Mitleids auf sein inneres Seelenleben. Darum darf *Parsifal* als das „Drama der Dramen" bezeichnet werden: die Mitleiden erregende Bühne stellt hier die ganze Welt dar, und in jedem Akt setzt immer wieder die wahre Handlung erst dann ein, wenn das Mitleiden im Herzen des Helden erregt worden ist.

Die „Allmacht des Willens"

Zu wahrhaft tragischer Grösse konnte diese Handlung — ebenso wie jede andere — nur durch die Seelengrösse des Helden erhoben werden. In einem Fragment aus der Parsifalzeit schreibt Wagner: „Auf die blosse Erhaltung des Schwachen durch den Starken kann es nicht ankommen", und er fügt hinzu, nicht der zu bemitleidende Schwache, sondern der bemitleidende Starke sei das Ziel (vgl. *Entwürfe* usw., S. 121). Und in der Tat, was Parsifal auszeichnet, was ihn uns mit Siegfried so nahe verwandt erkennen lässt, ist seine Kraft: wie Siegfried ist auch er ein Held der Tat. Früher hatte Wagner einen in mancher Beziehung ähnlichen Stoff wesentlich anders aufgefasst: es war im Jahre 1856, gerade zwischen dem ersten Entwurf zu *Tristan* (1854—55) und dem ersten Entwurf zu *Parsifal* (1857); in jenem Drama, *Die Sieger*, dessen Schauplatz das buddhistische Indien war, bewährte sich die Kraft der Helden Ananda und Prakriti in streng indisch-pessimistischer Weise durch die Entsagung allein, durch das Gelübde der Keuschheit; auch eine frühere Parsifalskizze soll mit den Worten geschlossen haben:

„Gross ist der Zauber des Begehrens,
Grösser ist die Kraft des Entsagens!"

In dem vollendeten *Parsifal* ist dagegen nirgends von Entsagung die Rede, sondern das Mitleid treibt hier zu Taten, und durch die Taten wird erst der Sieg errungen. In Wagner's sämtlichen Dramen gibt es keinen zweiten so wortkargen

Helden: im ersten Akt spricht Parsifal fast gar nicht, im dritten wenig, und im zweiten (wo seine angebliche Redseligkeit immer wieder den Kritikern Schmerz verursacht) besteht seine Rolle aus knapp einhundert Versen, von denen sehr viele ein einziges Wort oder zwei bis vier Worte im ganzen zählen; für Parsifal ist Leben Handeln. Wie sehr der Wille, d. h. der Drang zur Tat, ihn beherrscht, das sehen wir gleich zu Beginn des Dramas: seinen Bogen hat er „sich selbst geschaffen“ (wie Siegfried sein Schwert); ausgezogen ist er aus der „seligen Öde“, wo er mit seiner Mutter lebte, um sich in der Welt herumzuschlagen; seine Freude ist, „gegen Wild und grosse Männer“ zu kämpfen; die „rauhen Adler“ trifft er im Fluge, und von Kundry erfahren wir, dass „die Schächer und Riesen alle seine Kraft fürchten“; seine Mutter hat er vor lauter Lust am Dasein vergessen; den Boten, der ihren Tod meldet, will er erwürgen; die Ritter aus Klingsor's Zauberschloss treibt der Waffenlose zu Kreuze. So ist der Held in Wagner's letztem Drama beschaffen: ein äusserlich rauher (aber natürlich nicht „roher“, denn diese Eigenschaft ist eine Errungenschaft der Zivilisation), ein kampflustiger, tatenfroher Held, bei dem ein unbändiger, stürmischer Wille zunächst der auffallendste Charakterzug ist.

Es ist sehr nötig, mit Nachdruck hierauf zu verweisen; denn trotz der durchsichtig klaren Exposition ist gerade *Parsifal's* Charakter häufig das Opfer der unglaublichsten Missverständnisse, zum Teil vielleicht, weil die äusseren Taten, die Kämpfe usw. dem Wesen des Wort-Tondramas entsprechend auch hier nicht zur Darstellung gelangt sind, sondern uns nur die Momente inneren Kampfes, nur die Höhepunkte des Seelenlebens vor Augen geführt werden, zum Teil vielleicht auch, weil es nach der naiven Auffassung zahlreicher Männer weniger Charakter beweist, aus den Armen der Sinnenlust zu fliehen und einer ganzen Menschheit zu Hilfe zu eilen als von beidem das Gegenteil zu tun: das eine nennen sie „willenlose Dumpfheit“ (sic!), das andere „ungestüme Energie“. Und doch hatten auch die früheren Dichter die Reinheit der sinnlichen Empfindungen als einen notwendigen Bestandteil dieses Parsifal-Charakters erkannt; man erinnere sich z. B., wie bezaubernd Wolfram von Eschenbach die mädchenhafte Keuschheit des vielerprobten, sieg-

gekrönten Helden malt (vgl. die Verse 6050 u. ff.). Bei Wagner hat aber dieser hervorstechende Charakterzug eine hohe dramatische Bedeutung erlangt. Wo man in diesem ganzen Werke eine Spur von monastischen Keuschheitsgelübden (ausser etwa bei Klingsor, „dem Bösen über den Bergen"), entdecken will, ist unerfindlich: Titurel, „der heil'ge Held", ist des Amfortas leiblicher Vater, Parsifal ist der Vater Lohengrin's.[1]) Dagegen hat das Volk von jeher gewusst, dass die Jungfräulichkeit nicht allein moralischen, sondern auch psychologischen und physiologischen Wert besitzt; es hat namentlich recht gut eingesehen, dass gerade an diesem bestimmten Punkte das Moralische vom Physischen gar nicht zu trennen ist. Dass nur ein jungfräulicher Held den Drachen erschlagen könne, ist ein alter Zug der Sage und kehrt selbst in den fernstliegenden Volkserzählungen wieder, wie in dem chinesischen Aladdin, wo nicht der Zauberer, sondern nur ein unschuldiger Jüngling den Schatz heben darf. Wagner's Siegfried hat noch niemals ein Weib auch nur gesehen, als er Fafner erschlägt. Ehe Siegfried aber in die Welt zieht, ist Brünnhilde sein Weib geworden. Den jungfräulichen Siegfried hatte selbst die schlaueste List des weisen Mime nicht irreführen können, damals hatte er die warnende Stimme des Vögleins auf dem Zweige verstanden;[2]) der spätere Siegfried dagegen wird von sinnlichen Gelüsten irregeführt und trinkt ahnungslos den Vergessenheitstrank. Wie Siegfried dem Ungeheuer, so tritt nun der jungfräuliche Parsifal der „Ur-Teufelin", der „Höllen-Rose" entgegen und besiegt sie. Dass einzig die durch keinen Sinnengenuss verletzte, noch jungfräulich ungebeugte Kraft hierzu ausreichen konnte, ist klar, namentlich aber im Hinblick auf den weiteren Zusammenhang des Dramas; denn der Schmerz, der tatsächliche, physische Schmerz, den Parsifal durch Kundry's Umarmung empfindet, ist es, der das Bild des leidenden Amfortas plötzlich vor seine Augen heraufbeschwört — und diesen Schmerz

---

[1]) Den Helden der prinzipiellen Keuschheit hatte Wagner in der buddhistischen Legende gefunden; er wandte sich aber sehr bald von ihm ab, wie wir sahen.

[2]) „Mich dünkt, meine Mutter singt zu mir!" hiess es in der ersten, 1853er Ausgabe des *Nibelungenringes,* S. 102.

konnte nur ein Unschuldiger, ein „reiner Tor“, nicht aber ein erfahrener Mann empfinden.[1])

Die Heftigkeit nun, mit der Parsifal den Schmerz empfindet, und die unbeugsame Energie, mit der er allen Verführungsversuchen zum Trotz aus dem Bannkreise „der bösen Lust“ flieht, ist uns — unter anderem — eine Bürgschaft nicht nur für seine Reinheit, sondern auch für seine grosse physische Kraft und für die ungebändigte Gewalt seines Willens. Wie bei allen Tatenhelden sind Parsifal's Entschlüsse immer plötzlich und werden bis in ihre äussersten Konsequenzen sofort erkannt und verfolgt; nicht schnell genug kann er das Ziel erreichen; kaum hat er im ersten Akt den Schwan erschossen und sich gebrüstet: „Im Fluge treff' ich was fliegt“, da zerbricht er schon seinen Bogen und schleudert seine Pfeile weit von sich; kaum hat er vertrauensvoll das schmerzgebeugte Haupt auf Kundry's Knie gelegt und den Kuss von ihren Lippen empfangen, da stösst er sie „heftig“ von sich und ruft mit höchster Kraft: „Verderberin! Weiche von mir!“ Will man also hier Buddhismus um jeden Preis entdecken, so kann das nur insofern gelten, als die vier ersten Regeln der „heiligen Wahrheit von dem Wege zur Aufhebung des Leidens“ nach Buddha lauten: „rechtes Glauben, rechtes Entschliessen, rechtes Wort und rechte Tat“.[2])

Die geniale Wirkungsart

Ist nun die ungestüme Macht des Willens dasjenige, was uns an Wagner's Parsifal zunächst auffällt, so wird hierdurch doch mehr nur das Äussere seiner Erscheinung erkannt: es ist gewissermassen das Rohmaterial, über das Parsifal verfügt, es ist die auch bei ihm gewöhnlich latent liegende Kraft, die uns aber im Drama an einer oder zwei Stellen vorgeführt wird, damit wir die Psychologie dieses heftigen und zugleich stämmigen Charakters vollkommen begreifen und somit die ungeheure Intensität der bestimmenden Eindrücke auf seine Seele verstehen

---

[1]) Bei dem Unverständnis, welchem dieser einfache Vorgang bei einem grossen Teil der Berichterstatter aller Nationen begegnet, wäre man versucht anzunehmen, dass wir heute moralisch noch tiefer als die Franzosen der Régence gesunken seien. Selbst der lascive Chevalier de Faublas berichtet von dem brennenden Schmerz, den er empfand, als die Marquise de B. zum ersten Male die Hände um seinen Hals wand, und er beschreibt seine verzweifelten Versuche, sich ihren Armen zu entwinden!

[2]) Vgl. Oldenberg, *Buddha,* 2. Aufl., S. 139.

und mitempfinden. Eine tiefsinnigste Bemerkung Schopenhauer's wird uns dazu verhelfen, von dieser „Rinde" der Seele in ihr Mark einzudringen. Der Philosoph schreibt: „Der Wille ist objektiv betrachtet ein Tor, subjektiv ein Wahn".[1]) Auch Parsifal ist zunächst, objektiv betrachtet, ein Tor, als wäre er schlechthin der personifizierte „Wille"; subjektiv ist aber das Auffallendste an ihm die Macht, welche Wahnvorstellungen über sein Gemüt gewinnen. Psychologisch ist das jedenfalls vollkommen richtig. Ob wir uns solche Gestalten wie Napoleon und Alexander vor Augen rufen, oder ihre Antipoden Buddha und Franziskus von Assisi, immer muss der abnorm entwickelte, Völker beherrschende oder Zeiten umgestaltende Wille mit einer ebenso abnorm entwickelten Gabe der Wahnvorstellungen — wie man sie recht wohl bezeichnen kann — verbunden sein, damit der Wille auch Grosses leiste. Der blosse Wille ist blind; er rennt sich den Kopf gegen die erste Wand ein; ein starker Wille ohne grosse Intelligenz und namentlich ohne entwickelte Anschauungskraft ist Eigensinn, weiter nichts, die „asinorum virtus". Nun kann aber diese Anschauungskraft nach sehr verschiedenen Richtungen entwickelt sein, wie die soeben genannten Beispiele zur Genüge dartun; bei Parsifal kann man sie wohl nicht anders und nicht besser bezeichnen als durch das Prädikat „genial". Goethe gibt irgendwo eine Tabelle der „neun möglichen Wirkungsarten": die unterste ist die zufällige, die oberste die geniale. Die Wirkung, die Parsifal um sich verbreitet, die Art, Werke zu wirken, die ihm von seiner Natur bestimmt ist, ist die geniale; sie bewährt sich als solche dadurch, dass er nicht allein Anschauungskraft besitzt, sondern dass die Intuition bei ihm die Reflexion stets überwiegt, und namentlich auch dadurch, dass er überall das gegebene Einzelne durchschaut und ein dahinter liegendes Ewiges erblickt. Der Wahnsinnige erblickt etwas anderes an Stelle des wirklich Vorhandenen — ein Grashalm dünkt ihn eine Rose, sein eigenes Gesicht im Spiegel der Mond; der Geniale lebt freilich ebenfalls in einer anderen Welt, nicht aber weil seine Vision verzerrt wäre, sondern insofern er mehr sieht als ein anderer und infolge dieses schärferen Blickes

[1]) Schopenhauer, Sämtliche Werke, III, 407.

namentlich eines umfassenden Zusammenhanges zwischen den weitest abliegenden Phänomenen der Natur unmittelbar gewahr wird.[1]) Die „geniale Wirkung“ erzeugt eben Einheit. Wie Leibniz sagt: „Je grösser eine Kraft, je mehr zeigt sich dabei: Viel aus einem und in einem“. Diese Art der Anschauung aber ist im Gegensatz zur gedankenreichen, philosophischen die künstlerische, geniale. Und sagt Wagner von der edelsten Kunst, ihr Ziel sei, „an die Stelle des Ernstes des Lebens tretend, dem Menschen die Wirklichkeit wohltätig in den Wahn aufzulösen, in welchem sie selbst, die ernste Wirklichkeit, uns endlich wiederum nur als Wahn erscheint“ (*Über Staat und Religion,* VIII, 37) — so sind diese Worte eine genaue Beschreibung der intellektuellen Beschaffenheit Parsifal's. Er ist nicht der „Kunst schaffende“, wohl aber der „Kunst lebende“ Mensch, ein Zustand, nach dem der Meister nicht selten in seinen früheren Briefen voll Sehnsucht wie nach der Verheissung einer schöneren Zukunft ausschaute (vgl. z. B. U. 147). Oft pflegt man Wagner mit seinen verschiedenen Helden zu vergleichen, als hätte er sich in ihnen verkörpert (zumeist mit Tannhäuser, einige besonders phantasievolle Kommentatoren sogar mit Walter von Stolzing!); darauf muss jedoch entgegnet werden, dass Rienzi vom Genie doch mehr nur den Adel, Tannhäuser das Temperament, Lohengrin das Gemüt, Tristan die verzehrende Leidenschaftlichkeit, Wotan das unergründlich tiefe Denken, Hans Sachs das unermesslich weite Herz besitzt. In Parsifal dagegen offenbart sich Genie! Genial sind sowohl die unbeugsame Kraft seines Willens, wie auch seine besondere Gabe, die Wirklichkeit als ein „Weltenwahnsumnachten“ zu erkennen, dies zu durchschauen und nun in einem eigenen Wahngebilde die tieferliegende Wahrheit zu erfassen, so dass er, von ihrem Lichte geführt, Taten siegreich vollbringt, deren Ausführbarkeit sonst jeden unmöglich dünken müsste. Insofern birgt ein Vergleich zwischen Wagner und

[1]) Was sich das Publikum heutzutage von einer Afterwissenschaft bieten lässt, ist unglaublich. Weil einige geniale Männer an Krämpfen gelitten haben, lehrt Professor Lombroso, das Genie sei eine Art Nebenerscheinung der Epilepsie! Und in ähnlicher Art bringt er Genie und Wahnsinn unter einen Hut, wobei er die eine Kleinigkeit übersieht, dass, was Genie von gewöhnlichen Fähigkeiten und in allererster Reihe vom Wahnsinn spezifisch unterscheidet, eine abnorm entwickelte Besonnenheit ist!

Parsifal mehr Wahrheit als jeder andere, wenngleich solchen Betrachtungen gewiss kein allzugrosser Wert beizumessen ist.

Der Held als Sieger

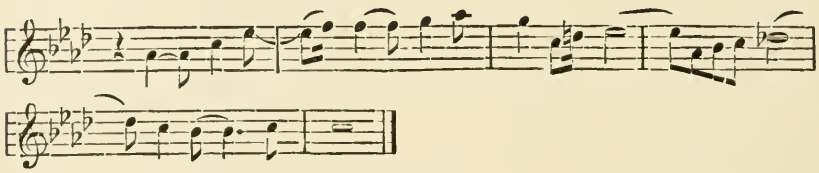
Wer sich gern an der Hand eines Führers über die höchst bemerkenswerte und in der Geschichte des Dramas ganz neue Art, in welcher in *Parsifal* die Handlung durchgeführt wird, orientieren will, den verweise ich auf mein *Drama Richard Wagner's,* wo ich diesen Gegenstand so eingehend behandelt habe, dass ich nur wenig Neues hinzufügen und folglich mich nur selber wiederholen könnte. Hier wie bei den früheren Dramen aus der zweiten Lebenshälfte besteht das Wesentliche darin, dass die Handlung eine ganz innere ist. Der unentbehrliche, fest-bestimmte Mittelpunkt ist der Gral: er ist ja das sichtbare Symbol, welches die Vorgänge in Parsifal's Herzen und die Vorgänge in der Umgebung miteinander verknüpft. Indem der Held als stummer Zuschauer der Szene im Gralstempel beiwohnt; indem er die Klagen des Amfortas und die Gesänge vernimmt, die von Glaube, Liebe und Hoffnung sagen; indem er des Segens teilhaftig wird, das göttliche Gefäss enthüllt erschauen zu dürfen und die gottgestärkten Ritter den Bruderkuss austauschen zu sehen: empfängt er die für sein ferneres Leben bestimmenden Eindrücke; zugleich ist hierdurch auch die Einheit der Musik gegeben und die Möglichkeit, die Töne, die zunächst das Bild gleichsam nur umranken (die Klagelaute des Amfortas, die Gesänge im Gralstempel usw.), zu der Sprache zu gestalten, welche uns die Vorgänge in Parsifal's innerstem Herzen offenbart. Das eigentliche, wahre Drama sind nun diese Vorgänge — oder vielmehr ist dieser eine Vorgang: die allmähliche Entwickelung des Toren, der blindlings seinem ungestümen Willen folgte, zu dem vollbewussten Manne, der sich zur Erfüllung einer höchsten Aufgabe bestimmt erkennt, der seinen Willen in den Dienst dieses Höchsten bändigt und der mit Hilfe dieser geläuterten Willenskraft zahllose Nöte überwindet, „Kämpfe und Streite" besteht, bis er zuletzt als der stärkste aller Helden gekrönt wird. Von der Impotenz willensschwacher Keuschlinge ist wahrlich hier nichts zu spüren! In *Parsifal,* dem Werk seiner letzten dreissig Lebensjahre, hat der Meister das vollbracht, was dem Wortdrama ewig versagt bleiben musste: er hat einen tragischen Helden geschaffen, der als Sieger aus dem Lebenskampf hervorgeht.

Wolfram's Parsifal

Einen Vergleich mit dem gereimten Roman Wolfram's von Eschenbach (häufig, aber allzu euphemistisch „Epos“ genannt) werde ich nicht anstellen. Das bei Gelegenheit des *Tristan* Ausgeführte gilt auch hier. In seiner allerersten Schaffenszeit hat Wagner Romane (Gozzi, Bulwer, Shakespeare's dramatisierten Roman „Mass für Mass“) als Unterlage für seine dramatischen Gestaltungen benutzt; später nicht; warum nicht, hat er im zweiten Teil von *Oper und Drama* ausführlich dargelegt. Viele wollen Wolfram's Gestaltung dieser aus Frankreich und aus dem Orient stammenden Sage schöner als die Wagner's finden; es dürften aber verhältnismässig wenige die fünfundzwanzigtausend Verse Wolfram's überhaupt durchgelesen haben; man begreift auch gar nicht, wie Leute das fertig bringen sollten, denen die fünfunddreissig Minuten währende Szene zwischen Parsifal und Kundry schon zu lang vorkommt. Und wer in allem Ernste Wolfram's Beschreibung der Speisung durch den Gral

„Wonach einer bot die Hand,
Da er alles stehen fand:
Speise warm, Speise kalt,
Speise neu und wieder alt,
Fisch und Fleisch, Wild und Zahm . . . . .“

schöner findet als Wagner's



mit dem lässt sich nicht rechten.

Religiöse Deutungen

Noch weniger Veranlassung finde ich, auf das Ethische und Religiöse, das man als die Tendenz des *Parsifal* hinzustellen bestrebt ist, mich näher einzulassen. In seinem Aufsatze *Über das Wiener Hof-Operntheater* (VII, 376) erwähnt Wagner die bekannten Worte Kaiser Joseph's II.: „Das Theater soll zur Veredelung der Sitten und des Geschmackes der Nation beitragen“ und macht dazu die folgende Bemerkung: „Für die praktische Anwendung würde dieser Satz vielleicht

noch bestimmter so formuliert werden müssen: es solle durch Veredelung des Geschmackes auf die Hebung der Sitten der Nation gewirkt werden. Denn offenbar kann die Kunst nur durch das Medium der Geschmacksbildung auf die Sittlichkeit wirken, nicht unmittelbar". Diese Worte gelten auch für *Parsifal*. *Parsifal* ist keine Sittenlehre oder gar Religionslehre, sondern die künstlerische Darstellung eines grossen und im edelsten, stolzesten Sinne des Wortes religiösen Charakters. Gedenken wir der Mahnung Herder's: „Der Kunstgeschmack kann ebenso leicht weggebetet als wegstudiert werden; einmal vertrieben, kommt er selten oder spät wieder". Nur eine Bemerkung dürfte in dieser Beziehung nicht unwichtig dünken: in *Parsifal* — wie in *Tannhäuser* — geniesst der Autor des Vorteils, der den griechischen Dichtern so sehr zu statten kam, dass er sich nämlich an allgemein bekannte, in uns noch lebendige mythisch-religiöse Vorstellungen wendet. Der klassischen Einfachheit des Dramas gereicht dieser Umstand zu grossem Vorteil. Im übrigen ist aber auf das, was ich früher bemerkt habe, hinzuweisen, dass in *Parsifal* Wagner das Dogmatische und Historisch-Christliche seines *Jesus von Nazareth* gänzlich entfernt und das Ethisch-Tendenziöse seines Entwurfes *Die Sieger* bis auf die letzte Spur vertilgt hat.

Der neue Begriff der dramatischen Handlung

Von tieferem und rein künstlerischem Interesse dürfte es dagegen sein, jetzt, wo die vier grossen Dramen aus der Periode von Wagner's bewusstem Schaffen in einer neuen Kunstform vor uns liegen, uns volle Klarheit über den neuen Begriff der Handlung zu verschaffen, der uns in diesen Werken enthüllt wird. Offenbar ist das nicht bloss von ästhetischem, sondern geradezu von „biographischem" Interesse, da dieses Erfassen des innersten Kernes nicht das hervorragendste Merkmal von Wagner's Werken sein könnte, wäre es nicht ein über alles charakteristisches Kennzeichen seines eigenen Intellektes.

Ein vergleichender Rückblick ist hier nötig.[1])

[1]) Die folgende Ausführung ist zum Teil in wörtlicher Anlehnung an mein *Drama Richard Wagner's* verfasst, S. 69 ff. (2. u. ff. Aufl., S. 71 ff.)

Wie sehr auch von jeher das Ziel der edelsten dramatischen Dichtung auf die Kundgebung innerer Seelenvorgänge gerichtet war, so konnten diese doch nie unmittelbar, sondern immer nur mittelbar — durch die Bewegungen des Körpers und durch die Bewegungen des Verstandes — zur Darstellung gebracht werden. In dem Drama Wagner's nun, das ich kurzweg als „das deutsche Drama“ zu bezeichnen vorschlage — so sehr entspricht es und entspringt es dem innersten Bedürfnis des deutschen Geistes und Gemütes — im Drama Wagner's kommt zu den Bewegungen des Körpers und des Verstandes die unmittelbare Kundgebung der Bewegungen der Seele durch die Musik.

Welche tiefe, für uns Moderne fast unerfassliche Bedeutung die Musik für das ganze Leben der Griechen besass, ist bekannt: Musik und Gymnastik waren zu dieser Blütezeit der Kunst die Grundlage aller Bildung. In seinem *Beethoven* führt Wagner aus: „Uns muss es dünken, dass die Musik der Hellenen die Welt der Erscheinung selbst innig durchdrang, und mit den Gesetzen ihrer Wahrnehmbarkeit sich verschmolz. Die Zahlen des Pythagoras sind gewiss nur aus der Musik lebendig zu verstehen; nach den Gesetzen der Eurhythmie baute der Architekt, nach denen der Harmonie erfasste der Bildner die menschliche Gestalt; die Regeln der Melodik machten den Dichter zum Sänger, und aus dem Chorgesang projizierte sich das Drama auf die Bühne“ (IX, 145). Eine musikalische Atmosphäre umgab also das ganze griechische Leben, und wir dürfen nicht zweifeln, dass auch im Drama, selbst abgesehen von dem nie hoch genug anzuschlagenden Einfluss der Musik auf die Versbildung überhaupt, dem Gesang keine unbedeutende Rolle zufiel, namentlich für die Erweckung einer feierlich-religiösen Stimmung, aber auch für die Hinleitung auf kriegerische oder heitere oder schauerliche Empfindungen. Der ganze Aufbau des griechischen Dramas zeugt uns aber dafür, dass in ihm die Musik keinen eigentlich künstlerisch-konstruktiven Bestandteil bildete. Der unentwickelte Zustand der Tonsprache neben der hohen Vollkommenheit der Wortsprache genügt auch, die Unmöglichkeit einer näheren Beteiligung der Musik an der Verwirklichung der eigentlichen dramatischen Absicht ohne weiteres begreiflich zu machen. Auch dem Gesicht fiel

in ähnlicher Weise eine nur allgemeine, stimmungerweckende Rolle zu. Die auf hohem Kothurn übermenschlich gross daherschreitende Gestalt, der weithin sichtbare Ausdruck der unbeweglichen Maske sind gewiss auf den naiv empfänglichen Zuschauer nicht ohne Wirkung geblieben; aber wiederum handelt es sich bloss um ein Allgemeines, nicht um einen organisch-lebendigen, sich fortentwickelnden Bestandteil des künstlerischen Ausdruckes. Gesicht und Gehör dienen folglich im griechischen Drama nur Wirkungen, die gewissermassen nebenherlaufen und den Eindruck des Ganzen erhöhen sollen. Das eigentliche Kunstwerk wendet sich ausschliesslich an den Verstand. Monologe, Dialoge und Dispute, die Berichte von Augenzeugen bei Handlungen, welche nie auf der Bühne — vor unseren Augen — ausgeführt werden, dazu die Eindrücke, die das Ganze auf die Umstehenden (den Chor) macht, das sind die Elemente, aus denen das griechische Drama sich aufbaut. Immer und überall ist es das Wort, also das Organ des Verstandes, welches einzig und allein uns die Handlung offenbart. Die berückende Schönheit des Wortes, seines einzigen künstlerischen Organes, musste folglich das Ziel des Dichters sein: durch das Wort allein konnte er hoffen, das Bild vor die Augen des Zuschauers zu zaubern; in das Wort musste er, so viel nur möglich, jene unvergleichliche, das Unsagbare verkündende Macht der Musik hineinzuheimsen suchen.

Das in Shakespeare seinen Höhepunkt erreichende Drama der Renaissance unterschied sich nun wesentlich dadurch vom antiken Drama, dass es zum Verstande, d. h. also zum Worte, das Auge hinzunahm. An Stelle der Maske — die wechselnden Gesichtszüge; an Stelle des schwerfälligen Kothurnschrittes — die schnelle Bewegung und die wie ein Blitz in das Innere des Menschenherzens hineinleuchtende Gebärde; an Stelle der Erzählungen — die vor unseren Augen tatsächlich ausgeführten Szenen. Man wirft ein, Shakespeare's Bühne habe wenig oder keine „Szenerie“ besessen. Das ist durchaus nebensächlich; als leibhaftiger Mensch bewegte sich der Schauspieler fast mitten unter den Zuschauern; keine Muskelzuckung ging diesen verloren; die gemalte Leinwand im Hintergrund hätte auch perspektivisch bei dieser Anordnung der Bühne wenig Sinn gehabt. Ausserdem darf nicht übersehen werden, dass, wenn

auch die Szenerie als „Dekoration“ wenig zu bedeuten hatte, die Kostüme höchst realistisch getreu waren und die Maschinerie (unter Shakespeare's eigenem Antrieb) sich zu hoher Vollkommenheit entwickelte. Dass durch diese Mitwirkung des Auges als künstlerisch konstruktiven Organes der Begriff der „dramatischen Handlung“ eine tiefeingreifende Umgestaltung erfuhr, ist offenkundig. Ich habe schon im vorangehenden Kapitel Herder's Wort zitiert: „Sophokles und Shakespeare haben als Trauerspieldichter nur den Namen gemein; der Genius ihrer Darstellungen ist ganz verschieden“.[1]) Für den Zweck meiner jetzigen Ausführung möchte ich aber nur auf einen einzigen Unterschied zwischen dem antiken Drama und dem Shakespeare's aufmerksam machen: die Hinzunahme des Auges bewirkte eine Verinnerlichung des Dramas. Der Held tritt uns jetzt weit unmittelbarer entgegen; wir schauen ihm nicht allein ins Auge, sondern auch tiefer ins Herz. In dem antiken Drama, wo die äusseren Begebenheiten nur erzählt wurden, wuchs diese sichtbare — und doch nicht gesehene — Handlung dadurch fast zur Hauptsache heran; denn sie benötigte zahlreicher und ergreifender Erzählungen; hier dagegen, wo sie vor unseren Augen vollführt wird, verliert sie an Bedeutung gegenüber den Seelenvorgängen der sie Ausführenden. Immer mehr Platz nehmen diese Seelenvorgänge im Drama ein. Der Begriff „dramatische Handlung“ wird hierdurch gleichzeitig erweitert und verinnerlicht. Auf diesem Wege gelangen wir zu einer sehr wichtigen Einsicht: ohne die Mitwirkung des Auges hätte das Drama niemals die Darstellung solcher Stoffe wie *Hamlet* und *Lear,* die schon fast reine Seelentragödien sind, unternehmen können. Die Bedeutung des Wortes als beschreibenden Ausdrucksmittels hat auch konsequenterweise hier abgenommen; dagegen ist der musikalische Wert der Shakespeareschen Sprache noch immer ein so grosser, dass die Übersetzungen seiner Werke zum Originale sich so verhalten wie Skelette zu einem blühenden Jüngling.

Richard Wagner nun, der von seinem Verfahren selber sagt, es habe „unseren grossen (deutschen) Meistern von je auch

---

[1]) Vgl. S. 315.

nahe gelegen" (VII, 175), nimmt zum Verstand und zum Auge als künstlerisch-konstruktives Ausdrucksmittel noch das Ohr hinzu, das heisst also, nicht das Ohr als bloss materielles Organ zur Vermittelung der Verstandessprache, sondern den musikalischen Gehörsinn, durch welchen die innersten Seelenbewegungen des Handelnden sich ganz unmittelbar und mit einer Bestimmtheit, die sich nicht in Worten wiedergeben lässt, der Seele des Lauschenden mitteilen. Um das zu können, musste natürlich im Laufe der Jahrhunderte erst die Musik eine Ausbildung erfahren haben, durch welche ihre Ausdrucks- und Biegungsfähigkeit sie auf die selbe Stufe wie die Wortsprache stellte; namentlich musste sie — um für das Drama tauglich zu werden — eine unbeschränkte Beweglichkeit erlangen. „Die Erfindung der modernen Musik", schreibt der Meister, „ist, dank den einzig grossen deutschen Meistern, das letzt ermöglichende Element der Geburt einer dramatischen Kunst geworden, von deren Ausdruck und Wirkung der Grieche noch keine Ahnung haben konnte. Jede Möglichkeit ist gewonnen, das Höchste zu erreichen" (*Deutsche Kunst und deutsche Politik,* VIII, 86). War nun der dramatische Dichter durch die künstlerische Mitbetätigung des Auges imstande gewesen, einen Hamlet als vollendet schöne Handlung zu gestalten — was dem blossen Verstandesdrama der Griechen nie hätte gelingen können — so hat Wagner in ähnlicher Weise einen Schritt über den Dichter des *Hamlet* hinausgetan. Zu dem widerspiegelnden, schildernden Verstande, zu dem unmittelbar überzeugenden Auge hat er die Offenbarungen der Musik aus der unsichtbaren Welt des inneren Menschen hinzugenommen. Hierdurch aber hat sich wohl mehr als ein blosser „Fortschritt" vollzogen; das Drama hat nunmehr jene Sprache gewonnen, die wir es von allem Anfang an zu erlangen bemüht sehen. Denn immer war das Unnennbare, das Unsagbare des Dramas Ziel gewesen; immer hatten seine Schöpfer erkannt: „In Wahrheit ist die Grösse des Dichters am meisten darnach zu ermessen, was er verschweigt, um uns das Unaussprechliche selbst schweigend uns sagen zu lassen". Wie sollten sie aber schweigen? War doch das Wort für sie ein unentbehrliches Verständigungsmittel! Selbst noch mit seinem letzten Atemzug muss Hamlet sprechen; sonst wüssten wir nichts mehr von ihm; mit einem tiefen Seufzer letzter Erlösung flüstert

er: „Der Rest ist Schweigen“. Dieses Verschwiegene nun — das aber das Tiefste, Ewigste, Wahrste, was aus der Menschenbrust hervorquillt, in sich birgt — dieser „Rest“ ist es, den „der Musiker zum hellen Ertönen bringt“; denn ihm steht eine neue Sprache zur Verfügung, „eine Sprache, in der das Schrankenloseste sich nun mit unmissverständlicher Bestimmtheit aussprechen kann“. Und man wähne nicht, die Musik könne das allein und aus eigenen Kräften vollbringen; das kann sie nicht (vgl. Kunstlehre, S. 303). Wagner wusste das von allem Anfang an; nie hat seine musikalische Gestaltung der Wortsprache und des szenischen Bildes entraten zu können gewähnt; nur im Drama kann die Musik Gestalt werden, nur im Drama kann sie aus dem Reich der Willkür in das Reich der Notwendigkeit treten; dieses höchste menschliche Kunstwerk, das Drama, war darum auch stets sein Ziel. Gerade weil er ein so grosser Musiker war, musste er das Drama wollen. Wie das Sophokleische so sollte auch sein Drama die bestimmte, nur mit Hilfe des Verstandes klar zu erfassende Situation zeigen, und wie das Shakespearesche die bestimmte, individualisierte Gestalt, den bestimmten Vorgang; zugleich aber sollte mit Beethovenscher Untrüglichkeit in der „begreiflichen“ Situation das Unbegreifliche, in der bestimmten Gestalt der Mensch, in dem äusseren Vorgang die wahre, innere Seelenhandlung offenbart werden. Mit ungestümer Macht sollte uns die Musik hinreissen, wie Parsifal von seinem Willen fortgerissen wird, und uns dem Dichter gefügig machen. Das war aber nur ein Erstes, ein Äusserliches, Vorbereitendes. Dann sollte sie uns lehren, überall wie Parsifal bis in das Innerste, Verborgenste zu schauen; sie sollte uns lehren, „die Halme, Blüten und Blumen lieblich traut zu uns sprechen“ zu hören, uns lehren, im eigenen Schmerz den Schmerz „der Brüder in grausen Nöten“ zu erkennen, in der eigenen Klage „die Gottesklage“ zu vernehmen. Wiederum ward, wie früher beim Shakespeareschen Drama im Verhältnis zum griechischen, jetzt im Verhältnis zum Shakespeareschen der Begriff der dramatischen Handlung zugleich verinnerlicht und verallgemeinert: verinnerlicht, weil der Ton das einzige Medium ist, mit dem wir in das unsichtbare Innere hineindringen können, verallgemeinert, weil die Musik nie dem Speziellen, Individuellen, sondern dem All-

gemeinen gilt, so dass ihre Mitwirkung uns das Bühnenbild mittelbar als Gleichnis empfinden lässt und es ohne jegliche Reflexion unsrerseits zu der Würde eines etwas Unendliches in sich fassenden Symbols erhebt.

Wagner konnte also — und er konnte nicht bloss, er musste — Handlungen zur verständnisvollsten, überzeugendsten Darstellung bringen, an die ein Sophokles und ein Shakespeare sich niemals hätten heranwagen können. In den *Meistersingern* sahen wir eine ergreifende Handlung fast wortlos, allein durch die beredte Sprache der Musik (in Verbindung mit den sichtbaren Vorgängen) sich in ihrer ganzen Entwickelung vor uns entrollen; im *Ring des Nibelungen* konnte die Handlung in die Seele eines übermenschlichen Helden gelegt, dadurch weltumfassend gestaltet und der notwendige tragische Fortgang von einer Generation zur anderen verfolgt werden, ohne dass die formale Einheit im geringsten darunter zu leiden gehabt hätte, im Gegenteil, indem sie immer mächtiger und bestimmter das ungeheure Ganze durchdrang; in *Tristan und Isolde* durften die Helden schon im ersten Akte für die umgebende Welt ersterben, so dass fast nur noch jenes „intimste Zentrum der Welt", das Bewusstsein des eigenen Selbst, übrig blieb, in welchem nun die verzehrendste Handlung sich durch zwei Akte hindurch vollzog; in *Parsifal* schliesslich ist wieder dem Auge (wie in den *Meistersingern*) und dem Verstande (wie im *Tristan*) eine Hauptrolle zugewiesen; indem aber hier Bild und Wort in das Herz des Helden hineindringen, erfahren sie eine zunehmende Verklärung, und wir werden durch das plastische Bühnenbild der von *Parsifal* empfangenen Eindrücke, verbunden mit der Zaubermacht des alles Unausgesprochene seines Herzens offenbarenden Tones, dahin geführt, selber die Welt durch das Auge des Genies zu erblicken.

Das sind die Tiefen, zu denen uns Wagner's Kunstwerke hinführen; das ist sein Begriff der Handlung.

Ehe ich dieses Kapitel schliesse, möchte ich in wenigen Worten dessen Hauptergebnis in seiner Beziehung auf das Thema dieses Buches — Richard Wagner — zusammenfassen. Richard Wagner

Bei einer gerechten, unbeeinflussten Betrachtung von Wagner's gesamtem dramatischen Schaffen werden wir uns der Einsicht nicht verschliessen können, dass — ähnlich wie das griechische Drama in Sophokles, das spanische in Calderon, das englische in Shakespeare — das deutsche Drama in Wagner einen Höhepunkt erreicht hat. Hiermit will ich nicht den Bayreuther Meister über die anderen grossen deutschen Dichter in Worten und Tönen stellen; jeder schöpferische Geist steht allein und entzieht sich der vergleichenden Wertschätzung. In der Geschichte eines Volkes kommt aber eine Zeit, wo alles, was die Eigenartigkeit seiner Seele ausmacht, sich ausgebildet und wo es auch nach und nach sich die Werkzeuge geschaffen hat, die zur vollendeten Kundgebung dieser besonderen Seele vonnöten sind. Diese Angemessenheit des Ausdrucks kommt aber nur allmählich zustande, weil erst allerhand technische Probleme durch ungezählte Versuche gelöst werden müssen (Versuche, die im Grunde alle aus der Sehnsucht jener selben nach Ausdruck ringenden Seele hervorgehen,) und auch weil die geschichtliche Entwickelung des Volkes erst eine bestimmte hohe Reife erlangt haben muss, ehe sie die Blüten ihrer ureigensten Kunst tragen kann. Bis zu Richard Wagner hat nun die höchste Kunst, nämlich die dramatische, in Deutschland keine durchweg originelle, ganz aus ihrem eigenen Bedürfnis entsprungene und zugleich ihrem ganzen eigenen Bedürfnis entsprechende Form hervorgebracht: das rezitierte Drama lehnte an das englische oder griechische an, das lyrische Drama (wo es überhaupt ernst zu nehmen war) an das italienische oder französische.[1]) Alle grossen Deutschen haben die Notwendigkeit einer neuen, dem deutschen Gemüt genau entsprechenden Form gefühlt: sie haben den Mangel dieses „deutschen Dramas" schmerzlich empfunden. Manche haben auch genau gewusst, dass dieses „deutsche Drama" nur durch die Verschmelzung des reichsten lyrischen Gefühlsausdrucks mit unbeschränkter Gedankentiefe — also durch die Verschmelzung von Ton und Wort — würde entstehen können; ja, kurz nach Wagner's Geburt

[1]) Hier sagt Anlehnung sogar zu wenig; denn solche Männer wie Händel, Mozart und Gluck schufen tatsächlich italienische und französische Werke, die nur auf dem entstellenden Wege der Übersetzung dem deutschen Volke überhaupt bekannt werden konnten.

MÜNCHEN 1865

sehen wir Männer wie Hoffmann und Weber das Problem genau dort angreifen, wo es mit Hoffnung auf Erfolg angefasst werden musste. Es war also alles bereit: der „deutsche Shakespeare", der bühnengewaltige Beethoven brauchte nur aufzutreten, und das langersehnte Drama war da.

Richard Wagner's Dramen bezeichnen somit einen Gipfelpunkt; das kann nicht bezweifelt werden. Ob wir mehrere „Wagner" erleben werden? Ob des Meisters Behauptung, „in diesem Drama würde ewig neu zu erfinden sein", sich durch eine Reihe „neuerfundener" Meisterwerke anderer Dichter bewahrheiten wird? Die Erfahrungen der Geschichte lassen es kaum erwarten. Am hoffnungsvollsten gestaltet sich die Aussicht, wenn wir uns mit Schiller und Wagner dazu bringen können, an eine neue, künstlerische Gestaltung der menschlichen Gesellschaft zu glauben — an eine Regeneration, aus der jene unvergleichliche „gemeinsame Kunst" hervorgehen würde. Dass gerade die deutschen Künstler das ersehnt haben; dass sie nicht stolz auf ihre Sonderstellung, sondern unglücklich darüber waren; dass sie wie Wagner's Lohengrin „aus der Höhe nach der Tiefe sich sehnten": das ist wohl sehr bezeichnend für die deutsche Eigenart. Vielleicht hat aber auch die unendliche Sehnsucht nach dem „Verstandensein durch die Liebe" (IV, 362) diese grossen deutschen Männer zu Hoffnungen verleitet, welche sich als nicht minder eitel erweisen werden als die Lohengrin's. Gleichviel! Wie der Meister in einem Fragment schreibt: „Es geahnt, erschaut, gewollt zu haben, das mögliche ‚Es könnte!' — genügend: zu was der Besitz? Der schwindet." Ausserdem stehen Wagner's Kunstwerke in keinerlei Abhängigkeit von seinen theoretischen Lehren und Überzeugungen, ebensowenig wie von seinen politischen, philosophischen und regeneratorischen Ideen; diese haben (wie alles Theoretische, Diskursive) nur relativen Wert — von jenen gilt dagegen im eminentesten Masse das Wort Schopenhauer's, das ich in der Einleitung zu diesem Kapitel anführte, geniale Kunst sei überall „am Ziel". Ja, mit den dramatischen Werken Richard Wagner's ist sogar eine mächtige, jahrhundertelang währende, Dicht- und Tonkunst umfassende Entwickelung „am Ziel".

ANHANG

Übersicht der Werke Richard Wagner's

Der Übersichtlichkeit wegen habe ich drei Reihen aufgestellt: dichterische Werke, musikalische Werke, dramatische Werke. In einigen Fällen, z. B. beim *Liebesmahl der Apostel,* bei dem *Gesang an Weber's Grabe* u. a. ist die Entscheidung, in welche der beiden ersten Reihen sie kommen sollen, ziemlich willkürlich, da Text und Musik, beide, von Wagner sind; ich habe sie jedoch ohne Bedenken zu den rein musikalischen Schöpfungen gestellt. Die rein dichterischen Werke, die vom Meister weder veröffentlicht noch in den bisher von ihm erschienenen Schriften erwähnt werden, sind nicht aufgezählt worden.

Wie überall so war ich auch hier auf möglichste Vereinfachung bedacht; ich habe nur so viele Zahlen aufgenommen, wie mir zu einem allgemeinen Überblick nötig und nützlich schien; Ortsbezeichnungen habe ich als gänzlich irrelevant möglichst vermieden.

Mit Ausnahme einiger Daten, die auf den *Fliegenden Holländer,* den *Nibelungenring* und *Parsifal* Bezug haben, sind meine Angaben nicht den Originalmanuskripten entnommen, sondern den Briefen Wagner's und den Schriften der Herren Glasenapp, Tappert, Kastner (*Wagner-Katalog)* und Dannreuther.

DICHTERISCHE WERKE

Preisgedicht auf den Tod eines Mitschülers, November 1825. (Damals im Druck erschienen, aber bisher nicht wieder aufgefunden.)

(Friedrich der Rotbart, 1848.)

Rheingold (Ein kurzes Gedicht), 1869.
Bei der Vollendung des Siegfried, 1869.
Zum 25. August 1870.
An das deutsche Heer vor Paris, Januar 1871.
(*Eine Kapitulation,* Lustspiel in antiker Manier, 1870—71.)

MUSIKALISCHE WERKE

„Paukenschlagouvertüre“, B-dur, 1830 (?). — Aufgeführt im Hoftheater zu Leipzig im Winter 1830.

Sonate für Klavier, B-dur, 1831. (Bei Breitkopf 1832 erschienen.)

Polonäse für Klavier zu vier Händen, D-dur, 1831. (Mit vorigem zugleich erschienen.)

Phantasie für Klavier in Fis-moll, 1831. (Unveröffentlicht.)

Konzert-Ouvertüre, D-moll, komponiert 26. Semptember 1831, umgearbeitet 4. November 1831. — Aufgeführt im Leipziger Gewandhaus am 23. Februar 1832.

Beethoven's IX. Symphonie für Klavier für zwei Hände eingerichtet, 1831.

Konzert-Ouvertüre, C-dur, mit grosser Fuge am Schluss, 1831. — Aufgeführt 1832, zuerst in den Euterpe-Konzerten, dann am 30. April 1832 im Gewandhaus.

Sieben Kompositionen zu Goethe's Faust, 1832:

1. Lied der Soldaten.
2. Bauern unter der Linde.
3. Brander's Lied.
4. Lied des Mephistopheles („Es war einmal ein König“).
5. Lied des Mephistopheles („Was machst du mir vor Liebchens Tür'“).
6. Gesang Gretchens („Meine Ruh' ist hin“).
7. Melodram Gretchens („Ach neige, du Schmerzensreiche“).

Ouvertüre zum Trauerspiel „König Enzio“, 3. Februar 1832. — Kam als Einführung zu Raupach's Drama im Leipziger Hoftheater häufig zur Aufführung.

Symphonie, C-dur, März 1832. — Aufgeführt in Prag Sommer 1832; im Leipziger Gewandhaus am 10. Januar 1833; in Venedig am 24. Dezember 1882.

Symphonie, E-dur, Sommer 1834. (Fragment.)

Neujahrskantate, Dezember 1834. — Aufgeführt am Sylvesterabend (?) 1834—35 in Magdeburg.

Ouvertüre zu Apel's Schauspiel „Columbus“, 1835. — Aufgeführt in Magdeburg 1835; später in Riga und Paris.

Musik der Zauberposse „Der Berggeist“, 1835. (Nach Glasenapp bedarf die Legende, dass Wagner die Musik zu dieser Posse verfasst habe, der Bestätigung.) — Aufgeführt in Magdeburg 1835.

Ouvertüre „Polonia“, 1836.

Ouvertüre „Rule Britannia“, Ende 1836 oder Anfang 1837. — Aufgeführt in Königsberg März 1837.

Romanze in G-dur, Text von Holtei, August 1837. (Einlage zu dem Singspiel „Mary, Max und Michel“ von K. Blum.) — Aufgeführt in Riga 1837.

Volkshymne zur Thronbesteigung des Kaisers Nikolaus, November 1837. — In Riga am 21. November 1837 und später öfters aufgeführt.

Der Tannenbaum, Lied in livländischer Tonart (Es-moll), Text von Scheuerlin, 1838.

Les deux Grenadiers, Lied; französischer Text von Heine, 1839.

Drei Romanzen, 1839—40:

1. Dors, mon enfant (Text von Victor Hugo).
2. Attente (Text von Victor Hugo).
3. Mignonne (Text von Ronsard).

Les adieux de Maria Stuart (? nichts weiteres ist von dieser einmal von Wagner erwähnten Komposition bekannt).

Faust-Ouvertüre, 1839—40, umgearbeitet 1855.

Musik zu einem Vaudeville von Dumanoir „La descente de la Courtille“, 1840 (? wie es scheint, nur Fragment).

Kantate, zur Feier der Enthüllung des Standbildes König Friedrich August's 1843. — Aufgeführt in Dresden am 7. Juni 1843.

Das Liebesmahl der Apostel, biblische Szene für Männerchor und grosses Orchester, 1843. — Erste Aufführung bei Gelegenheit des allgemeinen Musikfestes der sächsischen Männergesangvereine in Dresden am 6. Juli 1843.

Gruss seiner Treuen an Friedrich August den Geliebten, für Männerchor und Orchester, 1844. — Aufgeführt in Dresden am 12. August 1844 bei Gelegenheit der Rückkehr des Königs von Sachsen aus England.

Trauermusik, für die Überführung von C. M. von Weber's Leiche auf deutsche Erde, nach Motiven der Euryanthe, 1844. — Aufgeführt in Dresden am 14. Dezember 1844.

An Weber's Grabe, Gesang nach der Bestattung, Männerchor (Text von Wagner), 1844. — Aufgeführt am 15. Dezember 1844.

Album-Sonate, Es-dur (für Frau Wesendonck), 1853.

Fünf Gedichte

1. Der Engel, Dezember 1857.
2. Schmerzen, Dezember 1857.
3. Träume, Dezember 1857.
4. Stehe still, Februar 1858.
5. Im Treibhaus, Juni 1858.

Album-Blatt, C-dur (für Frau Fürstin Metternich), 1861.

Huldigungsmarsch (König Ludwig II. von Bayern gewidmet), 1864.

Siegfried-Idyll, 1870.

Kaiser-Marsch, für grosses Orchester und Chor, 1871.

Album-Blatt, Es-dur (für Frau Betty Schott), 1875.

Grosser Festmarsch zur Eröffnung der hundertjährigen Gedenkfeier der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten von Nordamerika, 1876.

Hierzu kämen noch folgende Bearbeitungen:

Palestrina's Stabat Mater, mit Vortragsbezeichnungen eingerichtet, Anfang 1848. — Aufgeführt 8. März 1848.

Gluck's Iphigenie in Aulis, neu übersetzt und bearbeitet, 1846. — Erste Aufführung 22. Februar 1847.

Mozart's Don Juan, zum Teil neu übersetzt und neu eingerichtet, 1850.

Die Klavierauszüge sowie die zahlreichen Arrangements für verschiedene Instrumente nach Opern von Donizetti und Halévy, die Richard Wagner in Paris als Lohnarbeit verfertigte, sind dagegen nicht als künstlerische Werke zu betrachten.

DRAMATISCHE WERKE

1. Entwürfe, Fragmente und kleinere Gelegenheitsstücke.

Trauerspiele „nach dem Vorbild der Griechen", um 1825 herum. (Unbekannt.)

Grosses Trauerspiel, später mit Musik versehen, etwa 1827—1829. (Unbekannt.)

Schäferspiel, etwa 1829. (Unbekannt.)

Szene und Arie (1832?). — Aufgeführt auf dem Leipziger Hoftheater am 22. April 1832.

Die Hochzeit, Oper in drei Akten. — Dichtung, Sommer 1832; Komposition begonnen Dezember 1832. — Auf Wunsch seiner Schwester Rosalie vernichtete der Meister die Dichtung und legte die Komposition beiseite.

Allegro zu der Arie des Aubry in Marschner's Vampir, Text und Musik von Wagner, September 1833. — Diese für seinen Bruder Albert geschriebene Einlage kam in Würzburg häufig zum Vortrag.

Die hohe Braut, grosse Oper in fünf Akten. — Dichtung entworfen 1836 und an Scribe eingesandt; die Komposition unterblieb. — Später bearbeitete Wagner die Dichtung neu und schenkte sie seinem Freunde Kittl als Textbuch zu seiner Oper „Die Franzosen vor Nizza" (aufgeführt in Prag 1848).

Opfer- und Beschwörungsszene, als Einlage zu einem (unbekannt gebliebenen) Schauspiel, 1837. — Vermutlich zu jener Zeit in Königsberg aufgeführt.

Die glückliche Bärenfamilie, komische Oper in zwei Akten. — Dichtung ausgeführt und Komposition begonnen Anfang 1838. (Fragment.)

Die Sarazenin (Manfred), Oper in fünf Akten. — Erste Skizze der Dichtung 1841; ausführlicher Entwurf 1843; Komposition, soviel bekannt, nie begonnen. — Der ausführliche Entwurf zur Dichtung ist in den Bayreuther Blättern, Jahrg. 1889, S. 1—28, mitgeteilt worden.

Friedrich der Rotbart, Drama in fünf Akten (ohne Musik), 1848. (Wie weit dieser Plan in der Ausführung gediehen war, ist mir unbekannt.)

Jesus von Nazareth, 1848. — (Der ausführliche Entwurf ist bei Breitkopf erschienen.)

Wieland der Schmied, 1849. — (Der ausführliche Entwurf ist in Band III der Gesammelten Schriften zum Abdruck gelangt.)

Achilleus, 1839. — ? — (Notizen zu diesem Entwurf enthält der Band „Entwürfe, Gedanken, Fragmente".)

Die Sieger, 1856. — (Eine kurze Skizze zu diesem im buddhistischen Indien spielendeu Drama ist in dem Band „Entwürfe, Gedanken, Fragmente" mitgeteilt.)

Eine Kapitulation, Lustspiel in antiker Manier, 1870—71.

2. Dramen.

Die Feen. — Dichtung und Musik, 1833. — Zu Lebzeiten des Meisters nie aufgeführt.

Das Liebesverbot, — Entworfen im Sommer 1834; Dichtung vollendet und Komposition begonnen (?) noch vor Ende des selben Jahres; Partitur vollendet Anfang 1836. — Erste und einzige Aufführung Magdeburg, 29. März 1836.

Rienzi, der Letzte der Tribunen. — Erste Idee — ? —; erste bestimmende Anregung Sommer 1837; ausführlicher Entwurf Sommer 1838; Komposition begonnen am 26. Juli 1838, Partitur vollendet am 19. November 1840. — Erste Aufführung Dresden, 20. Oktober 1842.

Der Fliegende Holländer. — Erste Idee Anfang 1838; erster Entwurf als Einakter Mai 1840; ausführliche Dichtung 18. Mai 1841 bis 28. Mai 1841 (betreffs der geringen Abweichungen vom endgültigen Text, vgl. S. 354); Kompositionsentwurf beendet 13. September 1841; Partitur — ? — — Erste Aufführung Dresden, 2. Januar 1843.

Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. — Erste Anregung 1841; szenischer Entwurf („Venusberg, romantische Oper") und erste musikalische Skizzen Sommer 1842; Dichtung vollendet 22. Mai 1843, Partitur vollendet 13. April 1845. — Erste Aufführung Dresden, 19. Oktober 1845.

Lohengrin. — Erste Anregung Sommer 1841 (in Verbindung mit Tannhäuser); Entwurf der Dichtung Sommer 1845; Partitur begonnen am 9. September 1846, vollendet am 28. August 1847. — Erste Aufführung in Weimar durch Liszt am 28. August 1850.

Die Meistersinger von Nürnberg. — Erster ausführlicher Entwurf Sommer 1845 (in poetischer Verbindung mit dem soeben vollendeten Tannhäuser); Dichtung in wesentlich umgearbeiteter Fassung Winter 1861—1862; Komposition begonnen Frühjahr 1862, Partitur vollendet (nach vielen Unterbrechungen) am 20. Oktober 1867. — Erste Aufführung München, 21. Juni 1868.

Der Ring des Nibelungen. — Dass Wagner bereits im Jahre 1846 mit diesem Stoffe beschäftigt war, geht aus brieflichen Mitteilungen hervor; der

ausführliche Prosaentwurf „Der Nibelungen-Mythus als Entwurf zu einem Drama“, welcher der Ausdehnung und (in allen Hauptzügen) der Reihenfolge der äusseren Begebenheiten des jetzigen vierteiligen Dramas genau entspricht, ist vom Sommer 1848; der letzte Federzug an der Partitur des vollendeten Werkes wurde im November 1874 getan.

Die Ausführung begann mit der Dichtung der Schlusskatastrophe jenes umfassenden Entwurfes, nämlich mit der Dichtung zu „Siegfried's Tod“ (jetzt „Götterdämmerung“), die am 12. November 1848 begonnen und am 28. November 1848 vollendet wurde; dieser allererste Entwurf enthält die kleine, S. 418 mitgeteilte musikalische Skizze. Dann folgte die Dichtung zu „Der junge Siegfried“ (jetzt „Siegfried“) im Frühjahr 1851; von der Musik entstanden noch immer nur einzelne Skizzen. Im Herbst 1851 griff Wagner zu seinem ursprünglichen, umfangreicheren Plan vom Jahre 1848 zurück und entwarf den „Ring des Nibelungen, ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend“: die Dichtung zu „Die Walküre“ war am 1. Juli 1852 vollendet, die zu „Das Rheingold“ in den ersten Tagen des November 1852; Mitte Dezember 1852 war „Der junge Siegfried“ in der Umarbeitung fertig, bald darauf, ebenfalls in einigen Teilen gänzlich umgearbeit, „Siegfried's Tod“. Im Februar 1853 erschien die vollständige Dichtung „Der Ring des Nibelungen“ als Manuskript in fünfzig Exemplaren für Wagner's Freunde gedruckt; dieser Druck enthält nur geringfügige Abweichungen von dem endgültigen Text; der erste öffentliche Druck der Dichtung erschien 1863 (hier findet man zum erstenmal die Titel „Siegfried“ und „Götterdämmerung“). — Die Komposition des „Rheingold“ wurde im Spätherbst 1853 begonnen, die Partitur Ende Mai (oder in den ersten Tagen des Juni) 1854 vollendet; die zur „Walküre“ wurde im Juni 1854 begonnen, im März (?) 1856 vollendet; die zu „Siegfried“ in der zweiten Hälfte des Jahres 1856 begonnen, jedoch im Juni 1857 (nachdem die Partitur des ersten Aktes Anfang Mai 1857 vollendet und die Skizze zum zweiten bis zur Mitte gediehen war) unterbrochen und erst im Jahre 1865 wieder aufgenommen und — nach neuerlichen Unterbrechungen — 1869 in der Skizze, am 5. Februar 1871 in der Partitur vollendet; die Komposition der „Götterdämmerung“ wurde unmittelbar nach Vollendung des Siegfriedentwurfes begonnen (Oktober 1869); der erste Aufzug war in der Orchesterskizze am 11. Januar 1870, der zweite am 5. Juli 1870, der dritte am 9 Februar 1872 beendet; vollendet wurde diese Partitur am 21. November 1874. — Die erste Aufführung des „Ring des Nibelungen“ fand in Bayreuth statt vom 13. bis zum 17. August 1876.

Tristan und Isolde. — Erste Erwähnung („ich habe im Kopfe einen Tristan und Isolde entworfen“) im Dezember 1854; Entwurf wieder erwähnt Juli 1856; Dichtung ausgeführt Sommer 1857, vollendet im September; Komposition des ersten Aktes vollendet am 31. Dezember 1857, (aber wohl nur in der Skizze?), des zweiten Aktes Anfang 1859, des dritten Aktes August 1859. — Erste Aufführung München, 10. Juni 1865.

Parsifal. — Erste Beschäftigung mit dieser Gestalt 1854 (in Verbindung mit Tristan und Isolde, wo Parsifal im dritten Akt auftreten sollte); erster Entwurf des Dramas Frühjahr 1857; erster Entwurf der ausführlichen Dichtung 1865; Vollendung der Dichtung am 23. Februar 1877. Fragmente der Musik sollen angeblich in den fünfziger Jahren entstanden sein; Komposition begonnen Herst 1877, in der Skizze vollendet am 25. April 1879, Partitur vollendet am 13. Januar 1882. — Erste Aufführung in Bayreuth 26. Juli 1882.

Das Studium der letzten Ausgabe von Glasenapp's Werk wird einige Ergänzungen ergeben, welche aber nur die früheste Zeit betreffen und an dem Gesamtbild nichts ändern. (1911.)

Ruhmeshalle der Klavierauszügler von Richard Wagners neuest. Opern!
München den 13 Juli 1868.

Tausig Klindworth Bülow

(Die Unterschrift ist von der Hand Hans von Bülows)

VIERTES KAPITEL

BAYREUTH

In dieser ganzen weiten Welt habe ich nicht einen Fuss breit Boden, um auf ihn als ganz das treten zu können, was ich nun einmal bin.

Richard Wagner (1851)

EINLEITUNG

Ein Liebewerk nach eignem Willen
Der Philosoph, der Dichter schuf.
Goethe

Das Vermächtnis

Hebbel hat den Begriff des Symbolischen in vorzüglichster Weise erweitert und geklärt, indem er sagt: „Jede an und für sich bedeutende Handlung ist symbolisch“. Hier redet er von „Handlung“ im Sinne des dramatischen Dichters; dasselbe gilt aber für die Handlung, welche das Leben hervorbringt; jede grosse Tat ist ein Symbol, namentlich wenn sie eine sichtbare, ihr eigene und eigentümliche Gestalt gewinnt. In hervorragendem Masse gilt dies von Wagner's Bayreuth. Das Festspielhaus in Bayreuth ist nicht bloss ein für bestimmte Zwecke äusserst praktisch konstruiertes Theater, sondern gleichsam eine Verkörperung der Sehnsucht, des unermüdlichen Bestrebens, des heissen Kämpfens eines ganzen Lebens. Ebenso wie des Meisters Persönlichkeit in einer jeden seiner Gebärden unverkennbar zum Ausdruck kam und in seinem mächtigen Kopfe „monumentale“ Gestaltung gewann, so hat seine gesamte Wirksamkeit, das „Erträgnis“ seines Lebens, sich in dem Begriff *Bayreuth* zu einer einheitlichen Vorstellung verdichtet, deren sichtbares Symbol das Festspielhaus ist. Und wie bei jedem Symbol, so kann man auch hier um den Mittelpunkt engere und weitere Kreise ziehen. Im allerengsten Sinne ist dieses Haus ein „Nibelungen-Theater“; seit Anfang der fünfziger Jahre hatte Wagner die Absicht, ein besonderes Gebäude zur Aufführung seines *Ring des Nibelungen* zu errichten, hier endlich wurde diese Absicht verwirklicht. In einem schon weiteren Sinne ist es eine Bühne, auf der überhaupt die Werke Wagner's seinen Absichten entsprechend zur Aufführung gelangen sollen, da weder die Opern- noch die Schauspieltheater ihnen eine wahre Heimstätte bieten können. Erst durch diese

stilgemässen Aufführungen erfährt aber die Welt, dass es sich hier keineswegs um „besonders komplizierte Opern“, sondern um eine neue Gattung des Dramas handelt; erst jetzt erfährt sie, dass Wagner uns nicht allein eine Reihe von Kunstwerken hinterlassen, sondern dass er der schöpferischen Phantasie kommender Generationen ein bisher unbekanntes Gebiet erschlossen hat, auf welchem „ewig neu zu erfinden sein wird“. Mit dem Erschliessen dieses neuen Gebietes wird nun die höchste Kunst, die dramatische, in jene Würde wieder eingesetzt, von der sie in der Oper so tief herabgesunken, und zugleich aus der Degradierung zu blosser Literatur und Liebhaberei erlöst, der sie schon lange im gesprochenen Schauspiel verfallen war. Man sieht, wie die Kreise immer weiter werden. Wenn der Leser sich aber das, was ich im zweiten Kapitel über Wagner's Auffassung von der Würde der Kunst ausgeführt habe, ins Gedächtnis zurückruft, so wird er unschwer begreifen, dass wir hiermit noch lange nicht am Ende sind; denn weit davon entfernt, Bayreuth nur für seine eigenen Werke oder nur für die Verlebendigung einer neuen Form des Dramas ersonnen zu haben, erstrebt der Meister damit etwas, was weit über seine eigene Person und über das aller Voraussetzung nach lange Leben seiner genialsten Schöpfungen hinauszielt: die Kunst soll zu einem bestimmenden, konstruktiven Faktor im Leben des Menschengeschlechts werden; sie soll dort die Führung übernehmen, „wo der Staatsmann verzweifelt, der Politiker die Hände sinken lässt, der Sozialist mit fruchtlosen Systemen sich plagt“ (IV, 282); sie soll das verkünden, was der Philosoph nur andeuten kann; ihr fällt die Aufgabe zu, die von allen Seiten bedrohte Religion zu erretten, indem sie allein „durch ideale Darstellung des allegorischen Bildes zur Erfassung des inneren Kernes desselben, der unaussprechlich göttlichen Wahrheit, hinleitet“ (X, 275); einzig die Kunst vermag es, wie Schiller schon gelehrt hatte, „der Welt die Richtung zum Guten zu geben“, indem ihre Gebilde „das Notwendige und Ewige in einen Gegenstand menschlicher Triebe verwandeln“. Wie ich am Schlusse des vorigen Kapitels sagte: vielleicht haben die grossen deutschen Dichter, und in erster Reihe der Schöpfer von Bayreuth, sich getäuscht. Sie haben möglicherweise, wie Hans Sachs, nur „einen schönen

Marmorbüste von G. Kietz

COSIMA WAGNER

Abendtraum“ geträumt. Oder sollte Wagner vielleicht doch recht gehabt haben, als er prophetisch ausrief: „Es kommt der Tag, an dem einst dieses Vermächtnis zum Heile der menschlichen Brüder aller Welt eröffnet wird!“ (IV, 282)? Gleichviel: seinem Bayreuth wohnt jedenfalls auch diese Bedeutung inne, dass es ein erster Anstoss, eine Tat ist, durch die jene hohe Auffassung von der Bestimmung der Kunst im Leben des Menschengeschlechts der praktischen Verwirklichung entgegengeführt wird. „Der Künstler vermag es“, so schreibt der Meister, „eine noch ungestaltete Welt im voraus gestaltet zu sehen, eine noch ungewordene aus der Kraft seines Werdeverlangens im voraus zu geniessen“; gerade aber das ist für Richard Wagner bezeichnend, dass ihm die eigene Überzeugung und der eigene Genuss nicht genügen: immer muss er für andere schaffen, nie bis zur Stunde seines Todes, der ihn schreibend ereilte, nie hat er seiner Pflicht der Welt und der heiligen Kunst gegenüber, seiner „Pflicht der Treue“, nach seinem Empfinden genug getan. Er ist eben nicht bloss Künstler, nicht bloss Denker, sondern im vollen Sinne des Wortes Reformator. Schon in den fünfziger Jahren bekennt er als sein letztes Ziel, „den Menschen den Weg ihrer Erlösung zu zeigen“ (R. 31). Ihm liegt nichts mehr am Herzen als das sittliche Wohl seines Volkes und der Menschheit; er will nicht bloss Genuss bereitet, sondern vor allen Dingen veredelnd gewirkt haben und immer weiter wirken. „Denke der Ältere nicht an sich, sondern liebe er den Jüngeren um des Vermächtnisses willen, das er in sein Herz zu neuer Nahrung senkt“: so sprach der Mann, der das Bühnenfestspielhaus in Bayreuth erbaute. Darum ist für uns dieses „Bayreuth“ nun nicht bloss eine Stätte, wo des Meisters Werke zur Aufführung gelangen, sondern das Symbol des ganzen, so überreichen *Vermächtnisses*, das Wagner in unser Herz gesenkt.

Man wird es also gerechtfertigt finden, wenn ich diesem „Bayreuth“ ein besonderes Kapitel widme. Allerdings wird es kurz sein; denn weder die Festspiele noch auch jene Weltanschauung, die man als den „Bayreuther Gedanken“ bezeichnet hat, sind für die Beschreibung ein günstiges Feld; solche Dinge wollen erlebt sein.

DIE FESTSPIELE

Mit Augen schaut nun, was ihr kühn begehrt
Unmöglich ist's, drum eben glaubenswert.
Goethe

1838 In den Büchern über Wagner findet man verschiedene Angaben über das erste Auftauchen der Festspielidee. Eine dokumentarische Feststellung dieses Zeitpunktes ist aber ebenso überflüssig wie unmöglich: von jeher sehen wir Wagner auf dem Theater nur möglichst vollkommene oder, anders gesagt, nur „festliche" Aufführungen erstreben. Schon im Lebensgang (S. 42) habe ich die Klagen des Rigaer Theaterdirektors über die „Qualen" erwähnt, die ihm und seinem Personal durch Wagner's Versuche, vollkommene Aufführungen zustande zu bringen, verursacht wurden: das war im Jahre 1838, der Meister zählte damals 25 Jahre. Nun ist es aber klar, dass die ungewöhnlich hohe Anspannung, die durch derartige Forderungen den Darstellern auferlegt wird, nicht alltäglich stattfinden kann, am allerwenigsten, wenn es sich um musikalische Werke handelt, bei denen ein genaues, begeistertes Zusammengehen so vieler verschiedener Faktoren nötig ist. Darum hören wir Wagner immer wieder verlangen, die Theater sollten die Zahl ihrer Aufführungen beschränken, dafür aber nur vorzügliche Aufführungen geben; eine schlechte Aufführung sei ein Vergehen gegen die Kunst und verderbe zugleich den Geschmack
1848 des Publikums. Diese Gedanken findet man z. B. sehr ausführlich und von eingehenden praktischen Ratschlägen begleitet in Wagner's *Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters* vom Jahre 1848.[1]) Zugleich verliert Wagner

[1]) Fünfzehn Jahre später hat der Meister in seinem Aufsatz *Das Wiener Hofoperntheater* gezeigt, wie man mit Beibehaltung des Balletts und einer besonderen Truppe für italienische Opern auch noch Vorzügliches

BAYREUTH 1873

nie „das allmächtig mitgestaltende Publikum“ aus dem Auge; er weiss, dass man wirklich künstlerische Leistungen nicht aufoktroyieren kann, sondern dass es darauf ankommt (wie Schiller sagt), das Ewige, das ewig Schöne der Welt so darzubieten, „dass es in einen Gegenstand ihrer Triebe verwandelt wird“; und so sehen wir ihn im Lohengrinjahre (1847) schreiben: „Das Publikum muss durch Tatsachen gebildet werden, denn eher als es das Gute nicht in konsequenter Folge kennen gelernt hat, kann ihm auch kein rechtes Bedürfnis danach geweckt werden“.[1]) Und 1850 antwortet er auf die Bitte der Weimarer Theaterdirektion, *Lohengrin* durch Striche dem Publikum „bequemer“ (!) zu machen: „Wollen Sie dies Publikum wirklich erziehen, so müssen Sie es vor allen Dingen zur Kraft erziehen, ihm die Feigheit und Schlaffheit aus den philisterhaften Gliedern treiben, es dahin bestimmen, im Theater sich nicht zerstreuen, sondern sammeln zu wollen. Erziehen Sie das Publikum nicht zu solcher Kraftübung im Kunstgenuss, so verschafft Ihr Freundeseifer weder meinen Werken, noch meinen Intentionen Verbreitung. Die Athener sassen von Mittag bis in die Nacht vor der Aufführung ihrer Trilogien, und sie waren ganz gewiss nichts anderes als Menschen; allerdings aber waren sie namentlich auch im Genusse tätig“. „Das Publikum unserer Theater“, heisst es in *Oper und Drama*, „hat kein Bedürfnis nach dem Kunstwerke; es will sich vor der Bühne zerstreuen, nicht aber sammeln; und dem Zerstreuungssüchtigen sind künstliche Einzelheiten, nicht aber die künstlerische Einheit Bedürfnis“ (IV, 279). Es kommt also auch darauf an, nicht allein hin und wieder Vorzügliches zu bieten, sondern das Publikum dazu zu erziehen, dass das Gute ihm Bedürfnis werde und es einstimmig mit Wagner ausrufe: „Lieber kein Theater als ein schlechtes!“[2])

Diese Auffassung von der Bestimmung des Theaters, diese 1851
Überzeugung betreffs der praktischen Mittel, welche geeignet

leisten könnte. Die wichtigsten hierher gehörigen Äusserungen Wagner's habe ich zusammengestellt und besprochen in meinem Aufsatz „Zur Eröffnung der Stilbildungsschule in Bayreuth“ in der Freien Bühne (jetzt *Neue Rundschau)*, Jahrg. 1893, S. 188ff.

[1]) Brf. vom 31. August 1847.

[2]) Schlussworte einer Rede, gehalten in St. Gallen 1856.

wären, dem Theater zu seiner wahren Würde zu verhelfen, bilden den Boden, aus welchem die eigentliche „Festspielidee“ später erwuchs. Zunächst ist die Festspielidee genetisch mit der Entstehung von Wagner's *Ring des Nibelungen* eng verknüpft. Als der Meister dieses Werk, zu einer riesigen Tetralogie erweitert, ausführte, war es ihm klar, dass er auf die gewöhnlichen Theater für seine Aufführung nicht rechnen durfte. Schon als er die grossen Linien des Entwurfes erst im Kopfe fertig hatte, schrieb er an Uhlig (12. November 1851): „Mit dieser meiner neuen Konzeption trete ich gänzlich aus allem Bezug zu unserem heutigen Theater und Publikum heraus: ich breche bestimmt und für immer mit der formellen Gegenwart“. Dass unsere Theater dreissig Jahre später sich gierig gerade auf dieses Werk stürzen und es in verschiedenen Verunstaltungen zu Kassen-Repertoirstücken umbilden würden, war damals nicht vorauszusehen; auch hätte diese Aussicht den Meister keineswegs zu seinem grossen Unternehmen ermutigen können. Von Anfang an war ihm dieses Werk — wie später dann auch die anderen seiner zweiten Lebenshälfte — etwas Geweihtes, Heiliges: es sollte nicht wie die früheren „verflucht sein betteln zu gehen“. An Liszt schreibt der Meister: „*Die Nibelungen* möchte ich selbst nur in Gedanken nicht im mindesten mit einem jüdischen Kalkül beflecken, und sie möglichst ganz mir auch in dieser Hinsicht rein erhalten“ (L. I, 291). Dieses Werk sollte darum nur an einem besonderen Feste gegeben werden. „Es fällt mir nicht ein, dabei an irgendein jetzt bestehendes Theater zu denken, mit denen habe ich fürder nichts mehr zu tun, denn zwischen Martha und Prophet kommend soll man Werke, wie mein neues, nicht geben“, schreibt Wagner an Chordirektor Fischer 1855; die Kosten zu diesem Feste müssten auf irgendeine Art aufgetrieben werden, weder der Verfasser noch seine Mitwirkenden dürften einen pekuniären Vorteil davontragen, und alle wahren Kunstfreunde sollten freien Eintritt geniessen. Sehr klar drückt sich Wagner über diesen ursprünglichen Festspielgedanken in einem Brief an Uhlig aus: „Könnte ich je über 10000 Taler disponieren, so würde ich folgendes veranstalten: — hier (in Zürich), wo ich nun gerade bin und wo manches gar nicht so übel ist, würde ich auf einer schönen Wiese bei der Stadt von Brett und Balken

ein rohes Theater nach meinem Plane herstellen und lediglich bloss mit der Ausstattung an Dekorationen und Maschinerie versehen lassen, die zu der Aufführung des *Siegfried* nötig sind. Dann würde ich mir die geeignetsten Sänger, die irgend vorhanden wären, auswählen und auf sechs Wochen nach Zürich einladen . . . . . So würde ich mir auch mein Orchester zusammenladen. Von Neujahr gingen die Ausschreibungen und Einladungen an alle Freunde des musikalischen Dramas durch alle Zeitungen Deutschlands mit der Aufforderung zum Besuche des beabsichtigten dramatischen Musikfestes: wer sich anmeldet und zu diesem Zwecke nach Zürich reist, bekommt gesichertes Entree — natürlich wie alles Entree: gratis! Des weiteren lade ich die hiesige Jugend, Universität, Gesangvereine usw. zur Anhörung ein. Ist alles in gehöriger Ordnung, so lasse ich dann unter diesen Umständen drei Aufführungen des *Siegfried* in einer Woche stattfinden: nach der dritten wird das Theater eingerissen und meine Partitur verbrannt. Den Leuten, denen die Sache gefallen hat, sage ich dann: nun macht's auch so! Wollen sie auch von mir einmal wieder etwas Neues hören, so sage ich aber: schiesst ihr das Geld zusammen! — Nun, komme ich dir gehörig verrückt vor? Möge es sein, aber ich versichere dir, dies noch zu erreichen, ist die Hoffnung meines Lebens, die Aussicht — die mich einzig reizen kann, ein Kunstwerk in Angriff zu nehmen" (U. 60). Das ist die Festspielidee in ihrer ganzen Reine, wie sie ihrem Schöpfer vorschwebte, ehe sie durch den Kontakt mit der Wirklichkeit und durch die tausend Kompromisse, die diese nötig macht, so manche ideale Forderung hatte aufgeben müssen, dafür aber lebensfähig geworden war.

Öffentlich kündigte Wagner sein Vorhaben zum ersten Male in seiner im Dezember 1851 erschienenen *Mitteilung an meine Freunde* an: „An einem eigens dazu bestimmten Feste gedenke ich dereinst im Laufe dreier Tage mit einem Vorabende jene drei Dramen nebst dem Vorspiele aufzuführen: den Zweck dieser Aufführung erachte ich für vollkommen erreicht, wenn es mir und meinen künstlerischen Genossen, den wirklichen Darstellern, gelang, an diesen vier Abenden den Zuschauern, die um meine Absicht kennen zu lernen sich versammelten, diese Absicht zu wirklichem Gefühls- (nicht kritischem) Ver-

ständnisse künstlerisch mitzuteilen. Eine weitere Folge ist mir ebenso gleichgültig, als sie mir überflüssig erscheinen muss" (IV, 417). Man sieht, wie diese Idee, die Wagner im Blute lag, an jenem bestimmten Vorhaben einer Aufführung des *Nibelungenringes* eine immer bestimmtere, festere Gestalt gewinnt. Die Erbauung eines Festspielhauses mit Rücksicht auf diesen einen Zweck; nach langen, eingehenden Vorbereitungen Abhaltung dieses einen, bestimmten Festes; Fernhaltung jeglicher industriellen Absicht: das waren schon damals die Grundprinzipien der Festspielidee, und aus genau den selben Grundprinzipien erstand das Bayreuther Festspielhaus. Aber auch über akzessorische Bestandteile dieser Idee, wie z. B. darüber, dass nur eine kleine Stadt, nicht eine grosse, den gedeihlichen Boden zu Festspielen abgeben könnte, war sich Wagner schon in jener frühen Zeit ganz klar. „Grosse Städte mit ihrem Publikum sind für mich gar nicht mehr vorhanden", schreibt er am 30. Januar 1852 an Liszt; „Ich kann mir unter meiner Zuhörerschaft nur eine Versammlung von Freunden denken, die zu dem Zwecke des Bekanntwerdens mit meinem Werke eigens irgendwo zusammenkommen, am liebsten in irgendeiner schönen Einöde, fern von dem Qualm und dem Industriengeruche unserer städtischen Zivilisation: als solche Einöde könnte ich höchstens Weimar, gewiss aber keine grössere Stadt ansehen."

1862 Als nun Wagner sich endlich im Jahre 1862 gezwungen sah, einer Herausgabe der blossen Dichtung zum *Nibelungenring* zuzustimmen, schrieb er ein Vorwort dazu, in welchem der Festspielgedanke noch festere Gestalt gewann. Auf zehn Druckseiten ist hier die ganze Frage gründlich erörtert, und da es nicht mein Zweck sein kann, dem Leser das Studium von Wagner's Schriften zu ersparen, da ich im Gegenteil ihn hierzu so viel als möglich anregen möchte, so verweise ich jeden auf diese ebenso kurze als erschöpfende Darlegung, die man am Schlusse des VI. Bandes der *Gesammelten Schriften* finden wird. Die Unmöglichkeit, dramatische Werke wie die seinigen auf den bestehenden Theatern zu entsprechender Darstellung zu bringen, ergibt sich, wie der Meister sagt, aus der „vollkommenen Stillosigkeit der deutschen Oper und der fast grotesken Unkorrektheit ihrer Leistungen"; der unausbleibliche

Eben ~~[illegible]~~ so wichtig, wie für die Aufführung selbst, müsste meinem Erachten nach nun aber der ~~[illegible]~~ Erfolg einer solchen Aufführung hinsichtlich ihres Eindruckes auf das Publikum sein. Bisher gewohnt, als Glied des stehenden Opernpublikums einer Stadt, den höchst bedenklichen Vorführungen ~~der Leistungen dieses~~ dieses frivolen Kunstgenusses eine gedankenlose Zerstreuung zu suchen, und dasjenige, welches ihm diesen Dienst nicht leistete, anforderungsvoll zurückzuweisen, würde der Zuhörer unserer Festaufführung plötzlich in ein ganz anderes Verhältniss zu dem ihm Gebotenen treten. ~~Deutlich~~ Klar u. bestimmt davon unterrichtet, was es sich diesmal u. hier, zu erwarten habe, würde unser Publikum aus von näher u. ferner her öffentlich eingeladenen bestehen, welche nach dem gastlichen Orte der Aufführung ~~zu sammenkommen~~ reisen und hier zusammenkommen, eben um den Eindruck unserer Aufführungen zu empfangen. Im vollen Sommer wäre für jeden dieser Besuch zugleich mit einem erfrischenden Ausfluge verbunden, auf welchem er zunächst mit Recht sich von seinen Alltagsgeschäften u. Sorgen zu zerstreuen suchen soll. Statt dass ~~[illegible]~~ nun, wie es zwar gewöhnt, wie ~~[illegible]~~ ~~Städtischer Gewohnheit~~, ~~des Abends des Abends~~ nach mühsam auf Comptoir, im Büreau, im Hörsaale oder in sonst welcher Berufsthätigkeit hingequältem Tage, des Abends die einseitig angespannten Geisteskräfte wie aus ihrem ~~[illegible]~~ Krampfe loszulassen, nämlich sich zu zerstreuen suchte, ~~wird~~ und deshalb, je nach Geschmack, eben oberflächliche Unterhaltung ihm wohlthätig war, wird er diesmal sich am Tage ~~zerstreuen durch Reise, durch Gastlichkeit~~ zerstreuen, um nun, mit eintretender Dämmerung sich zu sammeln: und das Zeichen zum Beginn der Festaufführung wird ihn hierzu einladen. So mit frischen, ~~[illegible]~~ angeregten Kräften, wird ihn der erste Mystische Ton des unsichtbaren Orchesters zu der Andacht stimmen, ohne die kein wirklicher Kunsteindruck möglich ist.

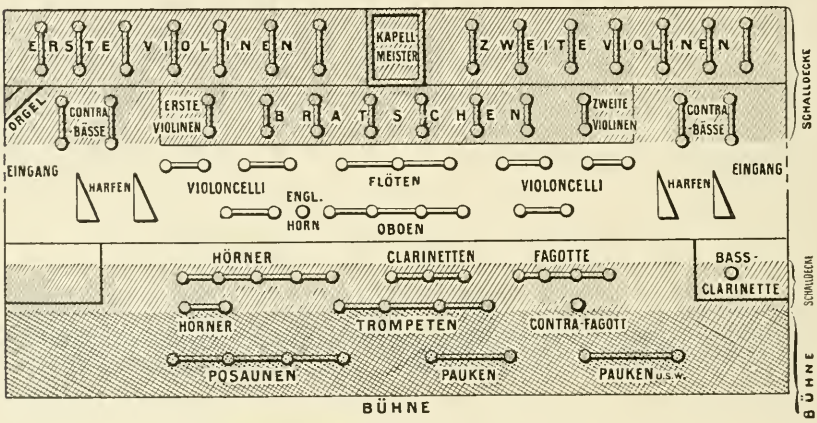
Faksimile aus der Originalhandschrift (Schriften, Bd. VI, S. 388/89).

Einfluss der Festspiele auf die Künstler, die sich hier zur vollkommenen Beherrschung einer einzigen Aufgabe sammeln können, der unvergleichlich grosse Eindruck auf ein Publikum, das nicht abgespannt von der Tagesarbeit ins Theater kommt, um Zerstreuung zu suchen, sondern „am Tage sich zerstreut, um nun, bei eintretender Dämmerung, sich zu sammeln“ ..... das wird alles hier überzeugend ausgeführt, und des Meisters damalige Prophezeiung: „Den Eindruck eines Bühnenfestspieles in der von mir bezeichneten Aufführungsweise können wir nicht hoch genug anschlagen“ hat seitdem eine reiche Erfahrung bewahrheitet. Doch musste Wagner bald einsehen, dass mit seinem früheren Gedanken eines nur einmaligen Festspieles der Kunst nicht geholfen wäre. Schon 1853 hatte er Roeckel gegenüber geäussert, er werde „in einem zweckentsprechenden Theater ein Jahr lang alle seine Werke aufführen“ (R. 17); jetzt (1862) schlägt er diese Institution als eine dauernde vor „mit ein-, zwei- oder dreijährigen Wiederholungen“. Auch die Unsichtbarkeit des Orchesters wird in diesem Vorwort gefordert, und zwar aus akustischen, ästhetischen und dramatischen Gründen.

Im allgemeinen legt jedoch das grosse Publikum viel zu viel Gewicht auf diese Anlage des Orchesters; für manche Leute ist das Bayreuther Festspielhaus ein Theater wie jedes andere, nur mit tiefgelegtem, verdecktem Orchester, während im Gegenteil die geniale Lösung dieses Problems, welches von wirklich grossen Künstlern jederzeit als ein solches empfunden worden war, lediglich zu den vielen Einzelheiten gehört, die freilich geeignet sind, unser unbedingtes Vertrauen zu Wagner zu mehren, denen aber doch nur sekundäre Bedeutung zukommt. Schon die Florentiner des 17. Jahrhunderts verwiesen das Orchester hinter die Bühne; eine Beschreibung, die fast buchstäblich das Bayreuther Haus vorausverkündet, findet sich in Grétry's *Vorschlag zu einem neuen Theater,* wo er unter anderem fordert: „Das Orchester müsste verdeckt sein, und man müsste weder die Musiker noch die Lichter auf den Pulten sehen können“; Goethe wünschte, „das Orchester sollte so viel als möglich verdeckt sein“, usw.[1]) Wie dies nun von Wagner

[1]) Vgl. den sehr eingehenden und auch technisch belehrenden Aufsatz von C. Kipke „Das unsichtbare Orchester“ in den *Bayreuther Blättern,* 1889, S. 324.

bewirkt wurde, wie er nicht bloss das Orchester verdeckte und das Bühnenbild an den Zuschauer heranrückte (was seine Vorgänger verlangt hatten), sondern zugleich durch die stufenweise Versenkung es ermöglichte, die verschiedenen Instrumentengattungen gegeneinander auszugleichen — die Streichinstrumente z. B. zu oberst, das rauhere Blech, Posaunen und Tuben, ganz unten und schon von der Bühne verdeckt, die Holzbläser unter der Öffnung zwischen den Schalldecken — und wie hierdurch eine Verschmelzung des gesamten Tonkörpers zu einem früher nie gehörten einheitlichen Wohlklang erzielt wurde, das ist, wie gesagt, eine bewundernswerte Schöpfung seines Genius;



Grundriss des Bayreuther Orchesters

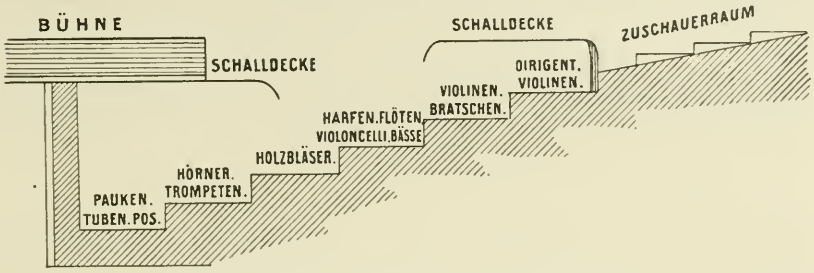
im Verhältnis aber zu der Idee, aus welcher die Festspiele hervorgingen, ist es doch mehr ein materielles Moment, insofern also etwas Untergeordnetes.

1865 Jenes Vorwort hatte nun mit dem betrübenden Geständnis geschlossen, der Meister hoffe nicht mehr, durch eine Vereinigung kunstliebender Freunde das Ersehnte erreichen zu können: „Bedenke ich, wie kleinlich die Deutschen gewöhnlich in solchen Dingen verfahren, so habe ich nicht den Mut, von einem hierfür zu erlassenden Aufrufe mir Erfolg zu versprechen.“ Dagegen hoffte er noch auf einen deutschen Fürsten, und das Schriftstück schloss mit der bangen Frage: „Wird dieser Fürst sich finden? Im Anfang war die Tat!“

Wie der Leser weiss, dieser Fürst fand sich:

„— — — un poète, un soldat, le seul Roi
De ce siècle où les rois se font si peu de chose!“
(Verlaine.)

Hierüber berichtet Wagner: „Es dürfte keiner poetischen Diktion noch auch einem ganzen poetischen Diktionär möglich werden, die entsprechende Phrase für die ergreifende Schönheit des Ereignisses zu liefern, welches durch den Zuruf eines hochgesinnten Königs in mein Leben trat. Denn wirklich war es ein König, der mir im Chaos zurief: ‚Hierher! Vollende dein Werk; ich will es!‘“ — Jedoch, jene selbe Öffentlichkeit, die Wagner zu der Verwirklichung seines so schönen und selbstlosen Festspielgedankens nicht verhelfen konnte, besass die Macht, den Willen dieses „einzigen Königs unseres Jahrhunderts“ zu brechen

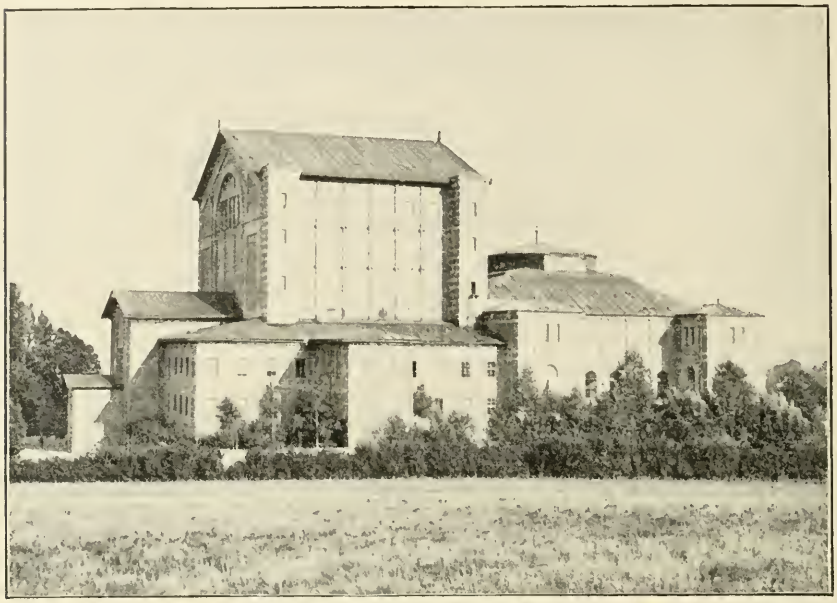


Querschnitt des Bayreuther Orchesters

und die Begründung der deutschen Bühnenfestspiele im Jahre 1865 zu hintertreiben. Ein herrliches erstes Festspiel vermochte allerdings der Meister in München durchzusetzen: jene viermalige Aufführung von *Tristan und Isolde* mit Bülow, Schnorr von Carolsfeld, Frau Schnorr und Mitterwurzer, und wir dürfen unbedingt die Aufführungen vom Mai und Juni 1865 als die ersten Festspiele bezeichnen; dann aber musste er in abermalige, freiwillige Verbannung ziehen.

Es hat etwas sehr Komisches, wenn man heute in Münchener Theaterkreisen eifrig die nachträgliche Verwirklichung jenes projektierten Festspielhauses von Semper[1]) betreibt mit der Begründung, dass es sich so vorzüglich „rentieren würde.“ Also

[1]) Vgl. S. 120.



Das Festspielhaus zu Bayreuth

dazu wäre die Festspielidee da, um Aktienunternehmern die Taschen zu füllen? Merkt man denn gar nicht, daß die künstlerischen Leistungen eines Festspieles im Sinne Wagner's auf einer moralischen Grundlage ruhen und dass diese Grundlage heisst: „Es darf keinerlei Rücksicht auf irgendwelchen Gewinn bestehen?“ In Bayreuth ist niemals für Geld gespielt worden; doch hat der Meister, nachdem er sich 30 Jahre lang dagegen gesträubt hatte, das Prinzip des öffentlichen Kartenverkaufs, also des Eintritts gegen Geld, zugeben müssen; erst durch dieses — wohl nicht ganz unbedenkliche — Zugeständnis wurden die Festspiele lebensfähig. Das Werk einer aufopferungsvollen, weisen und nicht allein uneigennützigen, sondern geradezu selbstvergessenen geschäftlichen Leitung ist es seitdem gewesen, Einnahmen und Ausgaben in einem Gleichgewicht zu erhalten, wie es die Weiterführung der Festspiele erheischte; dass trotzdem manchmal gähnende Lücken entstanden, kann Den nicht wundern, der nur einen flüchtigen Blick in das Budget eines Bayreuther Festspiels geworfen hat; wer diese Lücken ausfüllte und den Festspielfonds vor dem Abbröckeln bewahrte,

das braucht der Neugier nicht verraten zu werden. Ich wollte nur auf das eine aufmerksam machen: der Gedanke, es Bayreuth nachzumachen, Festspiele an anderen Orten ins Leben zu rufen, ist kein schlechter; das vertiefte Orchester allein wird es aber nicht machen, auch nicht „geniale Regiekunst", sondern die Nachahmung muss notwendigerweise dort anfangen, wo es jedem gelingen kann nachzuahmen, nämlich in dem Verzicht auf jeden materiellen Vorteil.

Wie der Meister durch den siegreichen Krieg des Jahres 1870 1870
ermutigt wurde, seinen Festspielgedanken wieder aufzunehmen; wie er diesmal nicht nur auf den „deutschen Geist" — wie immer — sondern auch auf das „deutsche Volk" vertrauen zu dürfen wähnte: das habe ich schon im Lebensgang erzählt; auch wie diese Hoffnung der Hauptsache nach getäuscht wurde. Wer sich über die Vorgänge dieser Zeit unterrichten will — die Wahl von Bayreuth, den Bau des Festspielhauses und seine gesamte Einrichtung, die verschiedenen Phasen, welche die Verwirklichung des Baues durchlief bis zu den Festspielen von 1876 und bis zur Abtragung des Defizits, das diese Festspiele hinterliessen — der lese im IX. Band der *Gesammelten Schriften* den „Schlussbericht bis zur Begründung von Wagner-Vereinen" und den Aufsatz über „Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth, nebst einem Bericht über die Grundsteinlegung desselben", ferner in dem Jahrgang 1886 der *Bayreuther Blätter* die gesammelten „Briefe und Dokumente aus den Jahren 1871—1876" und schliesslich die wertvolle Broschüre des Herrn Karl Heckel *Die Bühnenfestspiele in Bayreuth; authentischer Beitrag zur Geschichte ihrer Entstehung und Entwickelung* (Fritzsch, 1891).[1]) Ferner findet man im X. Band von Wagner's Schriften seinen „Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876" und alle Dokumente, die das zweite Patronat betreffen, zuletzt auch des Meisters Aufsatz über „Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882". Und um dieses Dokumentarische gleich ganz zu erledigen, will ich noch erwähnen, dass Glasenapp schon in den früheren Auflagen seiner Biographie über die Festspielzeit äusserst ausführlich berichtet

[1]) Namentlich dieser letzten Schrift ist manches in den folgenden Mitteilungen entnommen.

hat, so dass deren neue, erweiterte Ausgabe gewiss dem unersättlichen Wissbegierigen keinen Wunsch unerfüllt lassen wird. Mir bleibt hier nur wenig hinzuzufügen, da mein Werk kein chronistisches ist.

1872 Die Grundsteinlegung des Festspielhauses in Bayreuth fand am 22. Mai 1872 statt. Aus allen Teilen Deutschlands waren Künstler zu Hunderten nach Bayreuth hingeströmt. In den Grundstein legte der Meister folgenden sinnigen Vers:

Hier schliess' ich ein Geheimnis ein,
Da ruh' es viele hundert Jahr',
So lange es verwahrt der Stein,
Macht es der Welt sich offenbar.

In seiner Festrede sagte er u. a.: „Muss ich das Vertrauen in mich setzen, die hiermit gemeinte künstlerische Leistung zum vollen Gelingen zu führen, so fasse ich den Mut hierzu nur aus einer Hoffnung, welche mir aus der Verzweiflung selbst erwachsen ist. Ich vertraue auf den deutschen Geist und hoffe auf seine Offenbarung auch in denjenigen Regionen unseres Lebens, in denen er, wie im Leben unserer öffentlichen Kunst, nur in allerkümmerlichster Entstellung dahinsiechte. Ich vertraue hierfür vor allem auf den Geist der deutschen Musik, weil ich weiss, wie willig und hell er in unseren Musikern aufleuchtet, sobald der deutsche Meister ihnen denselben wachruft; ich vertraue auf die dramatischen Mimen und Sänger, weil ich erfuhr, dass sie wie zu einem neuen Leben verklärt werden konnten, sobald der deutsche Meister sie von dem eitlen Spiele einer verwahrlosenden Gefallkunst zu der echten Bewährung ihres so bedeutenden Berufes zurückleitete. Ich vertraue auf unsere Künstler und darf dies laut aussprechen an dem Tage, der eine so ausgewählte Schar derselben auf meinen blossen freundschaftlichen Anruf aus den verschiedensten Gegenden unseres Vaterlandes um mich versammelte: wenn diese, in selbstvergessener Freude an dem Kunstwerke, unseres grossen Beethoven's Wundersymphonie Ihnen heute als Festgruss zutönen, dürfen wir alle uns wohl sagen, dass auch das Werk, welches wir heute gründen wollen, kein trügerisches Luftgebäude sein wird, wenngleich wir Künstler ihm eben nur die Wahrhaftigkeit der in ihm zu verwirklichenden Idee

Richard Wagner. Von F. von Lenbach

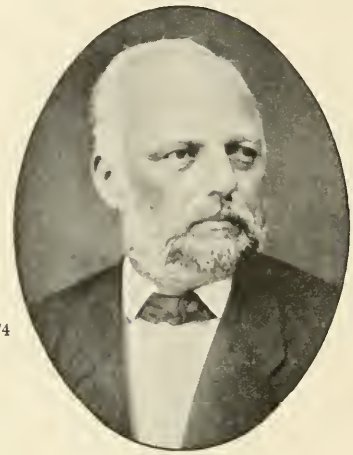
verbürgen können.“ Im weiteren Verlaufe dieser Rede wies Wagner die Bezeichnung „National-Theater“ für das Bayreuther Festspielhaus zurück: „Wo wäre die Nation, welche dieses Theater sich errichtete? . . . . . Nur Sie, die Freunde meiner besonderen Kunst, meines eigensten Wirkens und Schaffens, hatte ich, um für meine Entwürfe mich an Teilnehmende zu wenden . . . . . Und nur in diesem fast persönlichen Verhältnisse zu Ihnen, meine Gönner und Freunde, darf ich für jetzt den Grund erkennen, auf welchen wir den Stein legen wollen, der das ganze uns noch so kühn vorschwebende Gebäude unserer edelsten deutschen Hoffnungen tragen soll. Sei es jetzt auch

bloss ein provisorisches, so wird es dieses nur in dem gleichen Sinne sein, in welchem seit Jahrhunderten alle äussere Form des deutschen Wesens eine provisorische war. Dies aber ist das Wesen des deutschen Geistes, dass er von innen baut: der ewige Gott lebt in ihm wahrhaftig, ehe er sich auch den Tempel seiner Ehre baut.“ Und er schloss mit den Worten: „Dieser Stein sei geweiht von dem Geiste, der es Ihnen eingab, meinem Anrufe zu folgen; der Sie mit dem Mute erfüllte, jeder Verhöhnung zum Trotz, mir ganz zu vertrauen; der aus mir zu Ihnen sprechen konnte, weil er in Ihrem Herzen sich wiederzuerkennen hoffen durfte: von dem deutschen Geiste, der über die Jahrhunderte hinweg Ihnen seinen jugendlichen Morgengruss zujauchzt!“ Abends fand dann im alten markgräflichen Opernhause eine Aufführung von Beethoven's „Wundersymphonie“ statt, wie sie nie wiederkehren wird: die grössten Virtuosen Deutschlands, an ihrer Spitze Wilhelmj, sassen im Orchester; die Solopartien wurden von Niemann, Betz, Johanna Jachmann-Wagner und Marie Lehmann gesungen; den Chor bildeten die Vereine von Riedel, Stern und Rebling, die besten des Reichs; den Taktstock führte Deutschlands grosser Meister. Unter diesen Auspizien wurde der Stein geweiht, auf dem sich das Festspielhaus erheben sollte.

1873 Was der Verwirklichung dieses Festspielhauses und der Festspiele von Anfang an offenbar die grösste Schwierigkeit in den Weg stellte, war jener Grundsatz, von dem der Meister durchaus nicht abweichen wollte: dass nur „die mitschöpferischen Freunde“ zur Beteiligung an dem Werke zugelassen werden sollten. Noch vor dem endgültigen Abkommen mit Bayreuth hatte Wagner an einen dortigen Freund geschrieben: „Es wird sogleich in das Auge zu fassen sein, dass es sich hier um keine Theater-Unternehmung für Gelderwerb handelt: die Vorstellungen werden nur von Eingeladenen und den Patronen der Unternehmung besucht; gegen Entree kann niemand zugelassen werden.“ Es sollten also Patrone, das heisst „mitschöpferische Freunde“, geworben werden; man brauchte nur eintausend Menschen zu finden (oder Verbindungen), die sich verpflichtet hätten, die Summe von je 300 Talern, nicht etwa auf einmal, sondern im Laufe einiger Jahre zu zahlen; nach zwei vollen Jahren waren jedoch erst 240 Patronatscheine ausgegeben, also

nicht ein Viertel, und auf Kosten welcher Anstrengungen! Der Khedive von Ägypten, der 10000 Mark schickte, war hierbei der weitaus freigebigste Gönner und Förderer der deutschen Festspiele! Um die intensive Nichtbeachtung zu veranschaulichen, welcher Wagner's grosses und jetzt dem deutschen Geist zum ewigen Ruhme gereichendes Werk im weiten deutschen Reiche begegnete, will ich hier nur zwei kleine Tatsachen einschalten. Ein von Dr. A. Stern im Auftrage der Wagner-Vereine verfasster „Bericht und Aufruf" wurde Ende 1873 an viertausend deutsche Buch- und Musikalienhändler mit Subskriptionslisten versandt; nicht ein einziger dieser vier Tausend nahm die geringste Notiz von der Sendung! und einzig und allein in Göttingen haben einige Studenten ein paar Taler gezeichnet![1]) Zu gleicher Zeit aber hatten sich die Wagner-Vereine an 81 Hof- und Stadttheater mit der Bitte gewandt, Aufführungen zugunsten des Bayreuther Unternehmens zu geben — gewiss keine unbescheidene Bitte, da jedes dieser Theater durch Wagner's Werke schon ungeheure Summen eingenommen und die meisten seinerzeit den Verfasser mit einer einmaligen Bezahlung von 20 oder 30 Louisdor abgefunden hatten! Von den angegangenen 81 Theatern haben 78 überhaupt nicht, die übrigen drei aber abschlägig geantwortet! Nun glaube man aber nicht, die Sachkundigen hätten Wagner's *Nibelungenring* nicht für lebensfähig angesehen und sich etwa aus diesem rein sachlichen Grunde ablehnend verhalten; mit nichten! Eine Gesellschaft „Wagneriana" bildete sich 1873 in Berlin und bot dem Meister eine Million an, wenn er die Festspiele nach Berlin verlegen wolle; 220000 Taler waren in so kurzer Zeit gezeichnet worden (mehr als zweimal soviel als mühsam im Laufe von zwei Jahren für Bayreuth zusammengerafft worden war), dass an dem Gelingen des Unternehmens nicht zu zweifeln gewesen wäre, wenn der Meister durch irgend etwas in der Welt dazu hätte bewogen werden können, von dem Dienste reinster, uneigennütziger Kunst abzuweichen. Mit ähnlichen lockenden Anerbietungen traten damals auch London und Chicago an Wagner heran. Wie gänzlich deutsch-ideal seine Gesinnung aber blieb, das zeigt uns ein Brief aus jenem

[1]) Schade, dass die Namen dieser braven Studenten nicht genannt werden.



1874

Dr. von Muncker

selben hoffnungslosen — aber, wenn er nur gewollt hätte, für den Meister „millionenreichen“ — Winter des Jahres 1873, ein Brief, worin er meint: „Es kommt fast mehr auf die Erweckung verborgener Kräfte des deutschen Wesens an, als auf das Gelingen meiner Unternehmung selbst.“

Im Januar 1874 musste nun Wagner feierlich und endgültig erklären, sein Unternehmen sei gescheitert. Zum Glück gelang es Freunden, ihn von einer voreiligen Veröffentlichung dieser Sachlage abzuhalten: inzwischen war Hilfe eingetroffen von der einzigen Seite, von der Wagner jemals Hilfe in ausreichendem Masse zuteil geworden ist. Schon zur Grundsteinlegung hatte König Ludwig II. „an den deutschen Dichter-Komponisten Herrn Richard Wagner“ telegraphiert: „Aus tiefstem Grund der Seele spreche ich Ihnen, teuerster Freund, zu dem ganz Deutschland so bedeutungsvollen Tage meinen wärmsten und aufrichtigsten Glückwunsch aus. Heil und Segen zu dem grossen Unternehmen im nächsten Jahre. Ich bin heute mehr denn je im Geiste mit Ihnen vereint.“ Jetzt und damit die Arbeiten am Bau nicht eingestellt werden müssten, gewährte der König einen Vorschuss aus seiner Kabinettskasse. Es muss jedoch bemerkt werden, dass es sich sowohl in diesem Falle wie auch später bei der Deckung des Defizits einzig um eine Kredit-Gewährung handelte, und da die vorgeschossenen Summen durch die Sequestrierung der Tantiemen Wagner's an der Münchener Hofbühne gesichert und gedeckt wurden, so ist es in letzter Reihe der Meister selber und kein anderer, der das Festspielhaus erbaut hat. Mit grossen Sorgen musste dennoch Wagner 1876 an die Aufführung gehen: „Unsere Sorgen sind gross,“ schreibt er am 4. Februar, „und schliesslich muss ich den Vorsatz, die Aufführungen in diesem Jahre noch stattfinden zu lassen, für tollkühn ansehen. Wir sind mit den Patronatscheinen bis 400, bedürfen aber den neuesten Berechnungen nach 1300, um auszu-

kommen. Das ursprünglich projektierte Unternehmen ist also eigentlich vollkommen gescheitert.“ Und doch, es hätte noch immer kein Defizit gegeben — so gross war das Interesse, welches sich im letzten Augenblick in ganz Deutschland und weit darüber hinaus für die Festspiele kundgab, und so unerhört war das künstlerische Gelingen! — das Defizit war das Werk der Presse, welche, wie Herr Karl Heckel sehr richtig sagt, mit geradezu „fanatischer Wut“ Bayreuth zu schädigen bestrebt war.

Friedrich Feustel

Hier muss ich aber diese Darstellung einen Augenblick unterbrechen, um wenigstens einige von denen zu nennen, die, wenn auch durch ihre Vereinzelung zu verhältnismässiger Ohnmacht verurteilt, dennoch durch rastlose Arbeit das Zustandekommen der Festspiele in anerkennenswerter Weise förderten.

Muncker und Feustel

Zunächst ist des Bürgermeisters von Bayreuth Dr. von Muncker zu gedenken, der von dem ersten Besuch des Meisters in Bayreuth im Jahre 1871 an bis zu dem heutigen Tage[1]) sich schier unzählige Verdienste um die Festspiele erworben hat. Ohne seine Umsicht, seinen Takt, sein zähes Festhalten, seine unbedingte Ergebenheit wäre das Unternehmen sicherlich nicht gelungen. Ihm fiel unter anderem die nicht sehr leichte Aufgabe zu, während der vielen schweren Jahre Wagner's Werk gegen die nicht immer sehr geneigten Bayreuther Bürger und ihre Stadtvertretung zu verteidigen. — Nach mancher Richtung hin noch bedeutender und erfolgreicher war der Einfluss, den der Bayreuther Bankier Friedrich Feustel (später Reichstagsmitglied) auf den Gang der Dinge ausübte. In ihm gewann Wagner einen der fähigsten Freunde seines Unternehmens. Die Verdienste solcher Männer lassen sich schwer aufzählen, kaum überblicken; was wir in Dokumenten sehen, ist ja das Wenigste;

[1]) Bürgermeister von Muncker starb 1899.

Adolf von Gross

hier handelt es sich um tägliche, stündliche Dienste von der ersten Beratung bezüglich eines geeigneten Bauplatzes an bis zu den tausend und abertausend Plackereien der Festspiele selbst und zu der ganzen so schwierigen und damals so unerfreulichen finanziellen Gebarung. Es ist das alles ein Wirken im Verborgenen, ohne Lohn, ohne Ruhm, ohne Anerkennung — ausser vom Meister selber, der nicht müde wird, seine Dankbarkeit auszusprechen, und der den Anteil der Herren vom Festspielverwaltungsrat (Muncker, Feustel und Advokat

Käfferlein) in einem offenen Brief als „einzig ermöglichend“ bezeichnet.

Adolf von Gross

Diese Namen habe ich vorangestellt: gerade weil das Wirken dieser Männer ein verborgenes war, darum verdienen sie an erster Stelle genannt zu werden. Und da möchte ich gleich noch einen Namen hinzufügen, den des Herrn Adolf von Gross. Noch ehe er offiziell in den Verwaltungsrat der Festspiele berufen wurde (was meines Wissens erst nach den sechsundsiebziger Festspielen geschah), hat dieser Mann um die Administration des Unternehmens sich die grössten Verdienste erworben; seitdem wurde er aber immer mehr zum alleinigen Verwalter. Wer die Bedeutung der Krisis ermisst, die durch des Meisters Tod über Bayreuth hereinbrach, wer eine Ahnung davon hat, was es hiess, die Festspiele über die Jahre 1883 bis 1889 hinwegzuretten, der wird dem Manne, der das vollbracht hat, seine Bewunderung nicht vorenthalten können. Wurde das künstlerische Erbe Wagner's durch seine Gattin vor dem Untergang geschützt, gedieh es in ihren Händen zu nie geahntem Glanz und Sieg, so darf doch niemals übersehen werden, dass diese Tat unmöglich gewesen wäre, hätte nicht ein Mann gelebt, der — durch eine seltene Vereinigung von Fähigkeiten zu diesem besonderen Werke wie von der Vorsehung erschaffen — diese seine Bestimmung auch begriff und nunmehr sein ganzes Denken, seine ganze Kraft, jeden Atemzug dem Festspielgedanken Richard Wagner's widmete. Ich habe vorhin davon gesprochen, dass die Bayreuther Festspiele auf einer moralischen Grundlage ruhen: ohne Übertreibung dürfen wir sagen, diese moralische Grundlage habe sich in der herben, starken, echt deutschen Persönlichkeit dieses Kurwenal verkörpert.

Gräfin Wolkenstein

Wende ich mich nun zu den anderen aufopferungsvollsten Freunden der ersten Bayreuther Zeit zurück, so folge ich dem Beispiel des Meisters, wenn ich drei Namen hervorhebe, die keinem Verehrer Wagner's unbekannt bleiben dürfen: Freifrau Marie von Schleinitz, Karl Tausig und Emil Heckel.

Ich weiss nicht, ob man das Richtige trifft, wenn man Gräfin Wolkenstein,[1]) wie bisweilen geschieht, eine „Gönnerin“

[1]) Freifrau von Schleinitz, geb. Marie von Buch, damals die Gemahlin des bekannten Hausministers Kaiser Wilhelms I., des Freiherrn, später Grafen

des Meisters nennt; ich möchte sie lieber als eine Mitarbeiterin an seinem Bayreuther Werk bezeichnen. Sie war durchaus nicht die Frau, ihre hohe gesellschaftliche Stellung so aufzufassen, als könnte es für sie genügen, einen Mann wie Wagner zu „protegieren"; König Ludwig war ihr ja mit gutem Beispiel vorangegangen, und so stellte sie sich buchstäblich in den Dienst des Genies, unermüdet arbeitete sie für ihn, unentwegt focht sie und ertrotzte sie für seine Sache. Heute kann man sich schwer vergegenwärtigen, was das hiess, in den Jahren 1871 bis 1876 das Panier Wagner's hochzuhalten: hätten nur ein Dutzend Männer soviel Kühnheit und Überzeugungskraft gezeigt wie diese eine Frau, so wären die Bayreuther Festspiele unter anderen Auspizien ins Leben getreten. In der Widmung seiner Schrift über das Bayreuther Festspielhaus an Gräfin Wolkenstein sagt der Meister: „Es geschieht auf Antrieb des Wunsches, die lebendige Teilnehmerin, deren unermüdlichem Eifer und Beistande meine grosse Unternehmung fast ausschliesslich ihre Förderung verdankt, laut bei dem Namen zu nennen, der von mir und jedem wahren Freunde meiner Kunst mit inniger Verehrung genannt wird." Und mehrere Jahre später, als Wagner den ganzen Gang dieser so bewegten, hoffnungsreichen und sorgenvollen Zeit überblicken konnte, bezeichnete er diese edle Freundin als „die Hauptkraft, deren rastloser Tätigkeit er das materielle Zustandekommen seines Unternehmens einzig verdanke!" Er schreibt da ferner: „Un-

Marie von Buch

Schleinitz, vermählte sich nach dem Tode ihres ersten Gatten mit dem österreichischen Botschafter Graf von Wolkenstein-Trostburg.

umwunden bekenne ich, dass ohne die jahrelang mit stets erneuter Energie durchgeführte Werbung dieser gesellschaftlich so bedeutend gestellten, in allen Kreisen hochgeehrten Frau, an eine Aufbringung der Mittel zur Bestreitung der nötigsten Kosten der Unternehmung, an eine Förderung derselben nicht zu denken gewesen wäre. Unermüdet wie unverwundbar setzte sie sich dem Belächeln ihres Eifers, ja selbst der offenen Verspottung von seiten unserer so schön gebildeten Publizistik aus . . . . . " *(Ein Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876,* X, 144). Das einzige, was nach diesen Zitaten noch zu sagen bleibt, ist, dass die Freundschaft dieser seltenen Frau sich als eine von jenen echten erwiesen hat, die auch über den Tod hinaus die Treue wahren.

Karl Tausig

Von Karl Tausig ist leider nur wenig zu berichten, da er bereits am 17. Juli 1871 starb. Schon seit den fünfziger Jahren war dieser grosse Musiker ein treuer und ergebener Freund Wagner's. Als nun der Bayreuther Gedanke festere Gestalt gewann, erfasste Tausig, wie der Meister berichtet, „diese Angelegenheit als eine ganz persönlich ihm zufallende Aufgabe". Die ganze allererste Organisation ist sein Werk, und bei seiner riesigen Energie und hohen praktischen Begabung ist gar nicht abzusehen, welchen Erfolg er möglicherweise errungen hätte, wäre er nicht gleich im ersten Jahre gestorben. Auch künstlerisch war der

Gräfin von Wolkenstein-Trostburg

Friedrich von Schön

Verlust gerade dieses Mannes ein grosser, unersetzlicher. Wie Schnorr unter den Sängern so war Tausig unter den ausübenden Musikern jener Zeit bei weitem der genialste; wenn man von Bülow absieht, so dürfte man wohl ruhig sagen der einzige wirklich geniale. Als er starb, war er gerade mit der Zusammenstellung eines Orchesters beschäftigt, welches, unter seiner Leitung ausgebildet, den Kern des Bayreuther Orchesters ausgemacht hätte. Das Schicksal war für Wagner hart: kaum hatte er die zwei Ausserordentlichen gefunden, Schnorr und Tausig, so schwanden sie wieder aus seinem Leben; in beiden Fällen hiess es „den grossen Granitblock nunmehr durch Backsteine ersetzen“.[1])

Emil Heckel

Der dritte Name ist der eines schlichten deutschen Mannes, dem gewissermassen typische Bedeutung zukommt, wobei allerdings zu wünschen wäre, es möchten sich recht viele nach diesem „Typus“ richten. Emil Heckel ist der Begründer des allerersten Richard Wagner-Vereines, nämlich des Mannheimer Vereines. Infolge seiner Anregung entstanden dann erst in vielen anderen deutschen — und ausserdeutschen — Städten ähnliche Verbindungen, und wenn die praktischen Erfolge dieser Vereine für die Förderung der Bayreuther Festspiele verhältnismässig — oder unverhältnismässig — gering geblieben sind, so war das wahrlich nicht die Schuld dieses unermüdlich eifrigen Mannes; überall stiess er auf absolute

[1]) Vgl. S. 131.

Emil Heckel

Gleichgültigkeit: die Presse verhöhnte ihn, wie nicht anders zu erwarten war, und der deutsche Michel schnarchte vergnügt weiter. Man darf aber auch die Erfolge der Wagner-Vereine nicht allzu niedrig anschlagen; sie dienten doch dazu, Interesse und Verständnis, wenn auch nicht Opferwilligkeit, zu erwecken. Und was Heckel persönlich anbetrifft, so verdient er gewiss auch den Namen eines wirklichen Mitarbeiters am Bayreuther Werke; dafür zeugen die Briefe des Meisters an ihn und die Bezeichnung als „vorzüglich tatkräftiger Freund", Band IX, S. 386. Seine wahre, grosse Bedeutung erkenne ich aber vor allem darin, dass er in dieser Sache die Ehre des deutschen Bürgerstandes gerettet hat; deswegen wird auch sein Name in Verbindung mit der Geschichte der Bayreuther Festspiele immer genannt werden.

Eine Nomenklatur zu geben, ist nicht mein Zweck; darum übergehe ich viele verdiente Namen. Nur das will ich noch einmal hervorheben, dass ein jeder, der Bayreuth dienen wollte, in uneigennütziger Weise das Opfer seiner Zeit, seiner Kräfte und seiner Mittel bringen musste; wie der Meister im November 1875 schrieb: „Von keiner Seite wird der mindeste Gewinn, allermeistens aber aufopferungsvolle Bemühung und Mitarbeit in Anspruch genommen." Ehre allen denen, die Wagner's „Vertrauen in den deutschen Geist" rechtfertigten!

Kehren wir zu den Festspielen des Jahres 1876 zurück.

Im Jahre 1875 hatten vom 1. Juli bis zum 12. August 1875
Vorproben stattgefunden, und am 1. August dieses Jahres ertönte zum ersten Male das Orchester aus dem „mystischen Abgrund". — Im Jahre 1876 mussten nun alle mitwirkenden Künstler sich 1876
für volle drei Monate verpflichten: die Proben begannen am

1. Juni und dauerten bis zum 9. August; die drei öffentlichen Aufführungen des Zyklus fanden vom 13. bis zum 30. August statt. Die Zeit der Proben ist in Bayreuth immer die schönste gewesen; denn da hatte Wagner nur diejenigen um sich, denen das Gelingen wirklich am Herzen lag, die durch eingehendes Studium und durch tägliche Unterweisungen des grossen Schöpfers in die Herrlichkeiten des gewaltigen Werkes eingeweiht wurden: die Künstler, und dann noch die wenigen allernächsten und wirklichen Freunde seiner Sache. Schon bei den Vorproben des Jahres 1875, wo nur ein Teil der Szenerie fertiggestellt war und vieles an der Einrichtung des Hauses noch fehlte, war die Begeisterung unbeschreiblich. Im Jahre 1876 wuchs nun diese Begeisterung von einer Probe zur anderen, und wir dürfen die Generalprobe vom 6. bis zum 9. August als das echte, eigentliche, ungetrübte „Festspiel" betrachten. Wie Glasenapp berichtet: „Wohin man trat, begegnete man nur Verzauberten, die in der gleichen wunderbaren Welt des Ideals lebten." Die Gegenwart König Ludwig's II., des „Mitschöpfers von Bayreuth", wie Wagner ihn bezeichnete, verlieh dieser Generalprobe die letzte Weihe. Mit Recht war aber der König noch am Abend des 9. August nach Hohenschwangau zurückgeeilt. Am 13. August begann das erste Bühnenfestspiel, doch leider nicht, wie der Meister es immer wieder gewünscht hatte, „unter uns", worunter er alle diejenigen verstand, die es ernst mit deutscher Kunst meinten, die als „mitschöpferische Freunde" fähig und gewillt wären, das Gebotene in der selben Stimmung aufzunehmen, in der es ihnen von der auserlesensten Schar deutscher Künstler mit dem grossen deutschen Meister an der Spitze geboten wurde. Auf Bewunderung für sein Werk kam es Wagner nicht im geringsten an, wohl aber auf Anerkennung für eine in der Geschichte der Welt noch niemals dagewesene künstlerische Tat; er durfte, ohne unbescheiden zu sein, darauf rechnen, schon das Bestreben, aus welchem das Bayreuther Festspiel hervorgegangen war, das gänzlich uneigennützige Bestreben, dem deutschen Volk ein Originaltheater, einen eigenen musikalisch-dramatischen Stil, eine aus seiner ureigensten Entwicklung hervorgegangene neue dramatische Form zu schenken, werde selbst bei einem sehr geringen Grad des Gelingens einer milden, nachsichtigen, sympathischen Beurteilung begegnen. Aber weit ge-

Die Presse

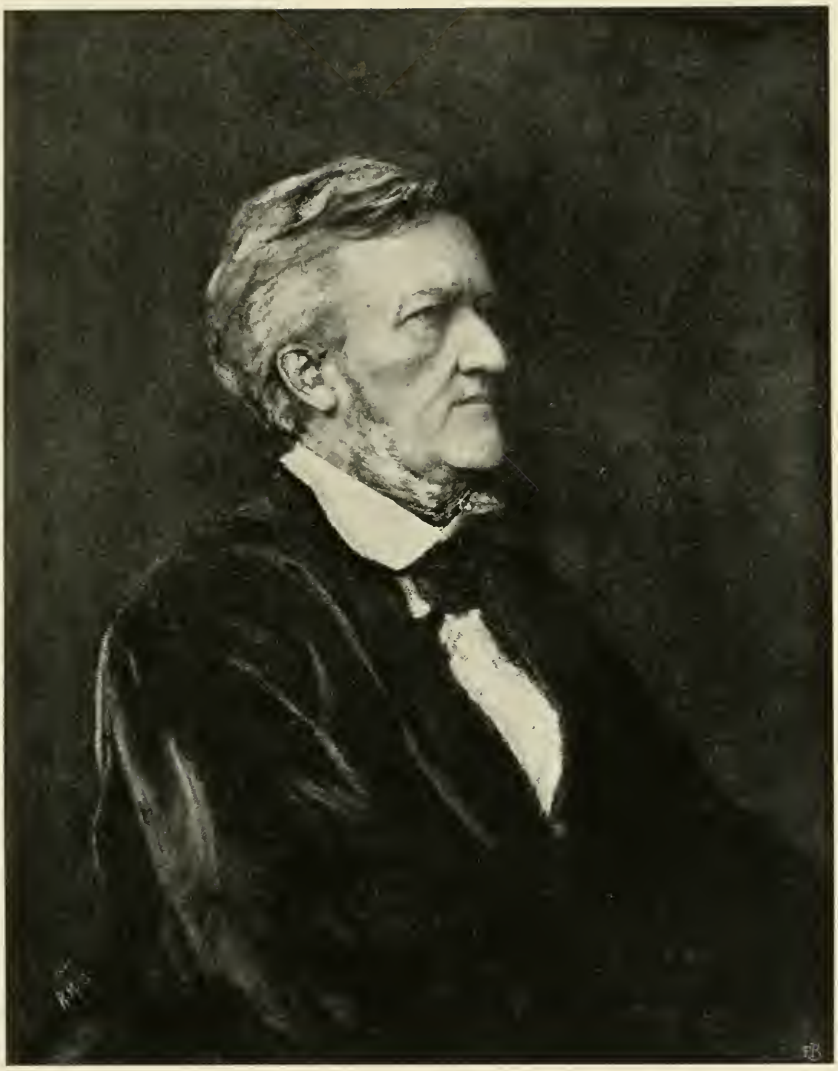
fehlt! Neben den leider nur nach Hunderten Zählenden, welche die Begeisterung für deutsche Kunst zum ersten Zyklus nach Bayreuth führte, hatte die ganze schlaue Schar der Sendlinge aus dem feindlichen Lager es verstanden, sich unter dem Deckmantel der Patronatscheine ins Festspielhaus einzuschmuggeln. Während der schweren Jahre des Baues und der Vorbereitungen war die deutsche Presse ununterbrochen bestrebt gewesen, Bayreuth abwechselnd durch Spott und durch Verschweigen nach Möglichkeit zu schädigen und unmöglich zu machen. „Ich habe nicht geglaubt, dass Sie es zustande bringen würden", sagte Kaiser Wilhelm zu Wagner; die Zeitungen hatten eben dafür gesorgt, dass vom Monarchen bis zum Handwerker niemand daran „glauben" sollte. Nun hatte der Meister es doch zustande gebracht! Und jetzt sassen die Vertreter dieser selben Presse in dem geweihten Raume des Bayreuther Festspielhauses, der wahrlich nicht für sie bestimmt war, und erledigten sich hernach pünktlich ihres Auftrages, alles herunterzureissen, alles zu verhöhnen, alles zu begeifern. Kaum ein oder zwei Zeitungen in ganz Deutschland schlugen einen einigermassen anständigen Ton an, wie z. B. die Kölnische Zeitung, oder einen wirklich anständigen, wie der Berliner Börsenkurier.[1]) Einige von jenen Herren waren die selben, die 1861 das Fiasko des *Tannhäuser* in Paris hatten herbeiführen helfen; eine solche Hartnäckigkeit regt fast zur Bewunderung an. Das wirklich Traurige ist aber nicht so sehr die Haltung der Presse — fühlte sich diese als die geborene Feindin deutscher Kultur, so war das ihre Sache — als vielmehr die Tatsache, dass das gebildete deutsche Publikum einer solchen Presse alles glaubte und ihrem seichten Geschwätz mit dem grössten Eifer Gehör schenkte. Aus diesen Zeitungsberichten über die Bayreuther Festspiele entstanden Broschüren, die zwanzig und mehr Auflagen erlebten und denen ihre kin-

[1]) Der Name des Herrn George Davidsohn verdient für diese mutige und einsichtsvolle Haltung von allen Verehrern deutscher Kunst stets hochgehalten zu werden. Mit einer so vereinzelt dastehenden gerechten, kenntnisreichen und begeisterten Berichterstattung ist aber das Verdienst dieses hervorragenden Journalisten noch lange nicht erschöpft: gleich nach dessen frühem Tode hatte er an Tausig's Stelle die Organisation des Patronatsvereines in Berlin übernommen und unermüdet für die Bayreuther Sache gewirkt.

dische Nichtigkeit und ihre nicht selten obszöne Blödigkeit eigentlich nur als Brechmittel hätten Erfolg sichern dürfen. Der endgültige Sieg blieb dieser Kabale allerdings nicht, wieviel gelang ihr aber! Ihr gelang es, das Publikum im Jahre 1876 von dem Besuch des zweiten und dritten Zyklus abzuschrecken und dadurch das drückende Defizit herbeizuführen; hierdurch wurde aber der Meister in die Notlage versetzt, sein Hauptwerk, den *Nibelungenring* — wie er es nach dreissig Jahren der Arbeit und des Kampfes verwirklicht hatte, dieses Werk, das er für Bayreuth allein geschrieben und für das er Bayreuth gebaut hatte — an einen Theateragenten zu verkaufen, Kostüme, Dekorationen, alles wie es dastand. Infolgedessen verlor er jede Hoffnung auf die so erwünschte Wiederholung des *Ringes* in Bayreuth und überlieferte das Werk seines Lebens der opernmässigen Verhunzung. Eine weitere Folge war aber die Sistierung der Festspiele: kaum begonnen, waren sie schon wieder eingestellt. Und dies wiederum übte den nachteiligsten Einfluss auf das im Jahre 1877 gegründete zweite Patronat und vereitelte die Begründung jenes von Wagner geplanten mehrjährigen Übungskursus, „um Sänger, Musiker und Dirigenten zur richtigen Ausführung der Werke wahrhaft deutschen Stiles verständnisvoll zu befähigen“. Was hierdurch der Kunst verloren ging, ist geradezu unermesslich. Sechs Jahre lang blieben die Kräfte dieses einzigen Mannes für die Entwickelung deutscher Bühnenkunst unbenutzt; erst wenige Monate vor seinem Tode durfte er sein letztes Werk, *Parsifal,* noch in Szene setzen. Das war den Berichterstattern bei den Festspielen von 1876 gelungen; darum gehört es auch zur Geschichte jener Festspiele.

Die Künstler

Über die Festspiele von 1876 hat der Meister in jenem oft erwähnten *Rückblick* alles gesagt, was gesagt werden musste; ich verweise also darauf. Nur eines möchte ich daraus anführen, dasjenige nämlich, was Wagner über die Bedeutung der bei den Festspielen mitwirkenden Künstler sagt: „Wenn ich mich ernstlich frage, wer mir dieses ermöglicht hat, dass dort auf dem Hügel bei Bayreuth ein vollständig ausgeführtes, grosses Theatergebäude, ganz nach meinen Angaben, von mir errichtet steht, welches nachzuahmen der ganzen modernen Theaterwelt unmöglich bleiben muss, sowie dass in diesem



H. v. Herkomer, gem. 1877

Theater die besten musikalisch-dramatischen Kräfte sich um mich vereinigten, um einer unerhört neuen, schwierigen und anstrengenden künstlerischen Aufgabe freiwillig sich zu unterziehen, und sie zu ihrem eigenen Erstaunen glücklich zu lösen, so kann ich in erster Linie mir nur diese verwirklichenden Künstler vorführen, deren von vornherein kundgegebene Bereitwilligkeit zur Mitwirkung in Wahrheit erst den ausserhalb stehenden ungemein wenigen Freunden meines Gedankens es ermöglichte, für die Zusammenbringung der nötigen materiellen Mittel sich zu bemühen.“ Ähnlich hat sich der Meister oft geäussert, und bei Gelegenheit eines Banketts im Jahre 1882 im Parsifal-Monat erklärte er noch ein letztes Mal und mit besonderer Feierlichkeit, „seine Hoffnung für die Zukunft beruhe auf den Künstlern und auf den Künstlern allein“. Das kann nun gar nicht laut genug wiederholt werden. Sagte ich vorhin, der wackere Emil Heckel habe die Ehre des deutschen Bürgerstandes gerettet, so möchte ich jetzt sagen: die deutschen Künstler haben in ihrem treuen, einmütigen, begeisterten Halten zu Wagner die Ehre des ganzen deutschen Volkes gerettet. Was die Skribenten verbrochen hatten — jene Menschengattung, über die Beethoven in seiner Wut ausruft: „Vieles Schwätzen über Kunst, ohne Taten!!!!!“ — was das deutsche Volk sich durch seine Leichtgläubigkeit, Energielosigkeit, Überzeugungslaue zuschulden kommen liess, das haben die Künstler wieder wettgemacht. Goethe meint:

„Niemand muss hereinrennen
Auch mit den besten Gaben;
Sollen's die Deutschen mit Dank erkennen,
So wollen sie Zeit haben.“

Von den deutschen Bühnenkünstlern und ausübenden Musikern gilt das aber nicht; sie haben sich mit der Sache Wagner's von Anfang an identifiziert, und sie verdienen es, seinen Ruhm zu teilen. Man vergesse auch nicht, dass damals Mut dazu gehörte, sich zu Wagner zu bekennen; man vergesse nicht, dass diese Künstler sich vor „unerhört neue, schwierige und anstrengende Aufgaben“ gestellt fanden, so dass sie auch unerhört zu arbeiten hatten; man vergesse nicht, dass die Entschädigung, die Bayreuth ihnen bot, kein Verdienst, sondern nur eine Schadloshaltung war

Hans Richter

man vergesse nicht, dass diese tüchtigen Leute sich die Feindschaft der Presse, von der sie in so hohem Masse abhängen, durch ihr Verhalten zuzogen. In ihrer Tat lag also wahre Begeisterung; in ihrem Herzen brannte doch, wie in dem νάρθηξ des Prometheus, etwas von jenem himmlischen Feuer, welches die Götter uns sonst so gründlich gelöscht zu haben scheinen.

Ein anderes ist es, sobald man Namen zu nennen beginnt. Ein Schnorr von Carolsfeld, eine Wilhelmine Schröder-Devrient und ein Tausig oder Bülow haben 1876 nicht mitgewirkt. Es ist abgeschmackt, das zu leugnen; ausserdem begeht man damit ein Vergehen gegen die Majestät des wirklich Genialen. Übrigens bedeutete diese Tatsache keinen unbedingten Nachteil für die ersten Festspiele. Nichts liegt dem Charakter des deutschen Kunstwerkes ferner als das „Sternen"-Unwesen; und vielleicht hätte die stürmische Genialität eines Tausig z. B. sich nicht so eng in alle Intentionen des Meisters gefügt, wie dies dem scharfen Verstand eines Hans Richter und seiner unvergleichlich virtuosen Beherrschung des Orchesters in hohem Masse möglich wurde. Nein, loslösen soll man diese Künstler nicht aus dem Ganzen, in das sich ein jeder so harmonisch fügte, dass ihre Gesamtleistung — jedem Wink des Meisters gehorsam — zu einer epochemachenden Tat in der Geschichte der Kunst wurde. Und will man durchaus Namen nennen, so nenne man nicht allein die Sänger erster Rollen; gerade die kleineren

NEAPEL 1880

Rollen und die Chöre waren von jeher der Glanzpunkt der Bayreuther Festspiele; man vergesse auch nicht die wirklich bedeutenden Musiker, die, wie Professor Porges, von jenen ersten Münchener Festspielen des Jahres 1865 an bis heute[1]) einen verdienstvollen Anteil an diesen unerreichten Leistungen hatten. Vor allem aber nenne man dann an erster Stelle, wie der Meister selbst es tut, solche hervorragenden Kräfte wie Karl Brandt, den Maschinisten, „die Hauptstütze bei der Durchführung des ganzen Planes“ (X, 149) sowohl des Festspielhausbaues als der Festspiele.

Näheres über die Festspiele von 1882, in welchem *Parsifal* 1882
zur ersten Aufführung gelangte, findet der Leser in Wagner's Aufsatz *Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882.* Die Verbreitung, die Wagner's Werke inzwischen auf den meisten Bühnen gefunden hatten, die Tatsache, dass der von der Presse als monströs und unaufführbar geschilderte *Ring des Nibelungen* durch ganz Europa im Triumph gezogen war, hatten die Stimmung schon merklich geändert; auch die Presse begann ihre Taktik zu ändern. Ich könnte einen Pamphletschreiber nennen, der sowohl 1861 als 1876 einen hervorragenden Anteil an dem Vernichtungswerke genommen hatte und der sich 1882 für einen Freiplatz meldete als „Anhänger Wagner's!“ Derartige Anhängerschaft war und ist eine sehr bedenkliche Zugabe für die ideale Sache Wagner's und der Festspiele. Man vertauschte den offenen Feind mit dem falschen Freunde. Die fernere Geschichte von Bayreuth hat nun gezeigt, was von diesen Freunden zu halten ist: Wagner wurde mit einem Male zum Genie proklamiert; der Krieg richtete sich aber nunmehr gegen seine Erbschaft, Bayreuth, und gegen jenes ganze Vermächtnis, das er „in unser Herz gesenkt“ und das wir unter dem Namen „Bayreuth“ zusammenfassen.[2]) Der Meister selber erlebte diesen

[1]) Porges starb 1900.

[2]) Heute ist es Mode, von Wagner mit Bewunderung zu sprechen und alle Insulte für seine ernsten und unabhängigen Anhänger aufzusparen; man lasse sich aber durch den lächerlichen Popanz — jenen langhaarigen, motivsüchtigen Fanatiker — nicht erschrecken; auch diese Taktik ist alt; schon am 2. Juli 1852 schreibt Wagner an Uhlig über einen Zeitungsaufsatz: „Die gallige, gemein injuriöse Antwort galt nur meinen ‚Lobhudlern‘, benahm sich aber vor mir selbst scheu und respektvoll. Das alte Manöver!“ Also bereits 1852 war das ein „altes Manöver“!

Wendepunkt kaum. Am Vorabend des vollen — aber doch noch lange nicht gefestigten — Sieges von Bayreuth starb er.

1883–1894 Auch hier wiederum tat sich bei einem grossen Teil der deutschen Künstler ein schöner Zug von Treue und Glauben kund; nur wenige fielen ab von Bayreuth. Das weitere gehört kaum in eine Lebensgeschichte Richard Wagner's, insofern aber doch, als alles, was Bayreuth bis heute geleistet hat, ein unmittelbarer Ausfluss seiner ausdrücklichen Bestimmungen ist. In dem Bayreuther Schulplan des Jahres 1877 war eine allmähliche Aufführung seiner älteren Werke vom *Fliegenden Holländer* an vorgesehen worden (vgl. X, 25), und später, als dieser Plan unausgeführt blieb und das Weiterbestehen der Festspiele sich in erster Reihe auf die Anziehungskraft des *Parsifal* gründen musste, erklärte Wagner, er beabsichtige, „nach *Parsifal* alljährlich eines seiner älteren Werke aufzuführen". Dass dies nun trotz seines Heimganges möglich wurde, verdanken wir jener „ganz unerhört seltsam begabten Frau",[1]) die nach fast zwanzigjährigem Leben in des Meisters unmittelbarster Nähe wie kein zweiter Mensch in alle seine Absichten eingeweiht war. Wie gross ihr Anteil an dem Zustandekommen von Bayreuth überhaupt war, lässt sich schwer ermessen, da ihre Tätigkeit mit der des grossen Meisters zu einer einzigen Tat verschmilzt. Hier unterscheiden zu wollen, wäre pietätlos; denn hier konnte einzig ein Wille herrschen und ein Wille gehorchen. Bezüglich der Festspiele von 1876 kann uns das Zeugnis Emil Heckel's genügen: „In wie segensreicher Weise diese durch den Besitz der seltensten Eigenschaften ausgezeichnete Frau bei der Verwirklichung der Pläne des Meisters und ganz besonders bei den Vorbereitungen zur Aufführung des Bühnenfestspieles mitwirkte, das ist nur den näheren Freunden Wagner's bekannt geworden . . . . . Ihr Anteil an dem endlichen Gelingen des Unternehmens ist unermesslich gross."[2]) Tiefer als in irgendein anderes war gerade in dieses Herz „das Vermächtnis gesenkt", und fähiger als irgendeine andere war gerade diese Intelligenz, dem Vermächtnis, wie Wagner sagt, „neue Nahrung zuzuführen", es nicht als ein Idol zu pflegen, sondern als ein Lebendiges, Wachsendes, neue Blüten des

[1]) Vgl. S. 136.

[2]) Vergleiche die obengenannte Broschüre Karl Heckel's, S. 41.

Frau Cosima Wagner
Gemälde von Paul Joukowsky 1880

Lebens Tragendes. Und so wurde nicht allein *Parsifal* gerettet, sondern nacheinander gelangten zur festlichen Aufführung *Tristan und Isolde, Die Meistersinger, Tannhäuser, Lohengrin* und zuletzt *Der Fliegende Holländer.*[1]) Namentlich diese drei letzten

[1]) Anbei eine Aufzählung der Festspiele, die bis jetzt stattgefunden haben: 1. 1876 *Der Ring des Nibelungen.* — 2. 1882 *Parsifal.* — 3. 1883 *Parsifal.* — 4. 1884 *Parsifal.* — 5. 1886 *Parsifal, Tristan und Isolde.* —

Werke wirkten wie Offenbarungen auf der Bayreuther Bühne. Der Meister selber hatte öfters erklärt, er habe sie niemals so aufführen sehen, „wie er sie sich gedacht", denn immer und überall „werde das Drama als überflüssig beiseite gelassen"; die grosse Popularität dieser Werke beruhe „auf einem Missverständnisse" oder wenigstens „auf einem durchaus mangelhaften Verständnisse seiner eigentlichen künstlerischen Absicht".[1]) In Bayreuth wurde nun das Drama so kräftig und plastisch herausgearbeitet — was namentlich bei den Werken aus der ersten Lebenshälfte notwendig ist, weil, wie Wagner sagt, „ein Stück Oper noch drinsteckt" — dass man zum ersten Male erfuhr, „wie der Dichter sie sich gedacht hatte". Hatte der Ring im Jahre 1876 das Wesen und die Lebensfähigkeit der Festspielidee dargetan; hatte *Parsifal* nach der sinnigen Bestimmung des Meisters die Bayreuther Bühne zu ihrem ferneren Wirken „geweiht"; hatten *Tristan* und die *Meistersinger* den

Hans Richter
Hermann Levi Felix Mottl

6. 1888 *Parsifal, Tristan und Isolde, Die Meistersinger.* — 7. 1889 Das selbe. — 8. 1891 *Parsifal, Tristan und Isolde, Tannhäuser.* — 9. 1892 *Parsifal, Tristan und Isolde, Die Meistersinger, Tannhäuser.* — 10. 1894 *Parsifal, Tannhäuser, Lohengrin.* — 11. 1896 *Der Ring.* — 12. 1897 *Parsifal, Der Ring.* — 13. 1899 *Parsifal, Der Ring, Die Meistersinger.* — 14. 1901 *Parsifal, Der Ring, Der Fliegende Holländer.* — 15. 1902 Das selbe. — 16. 1904 *Parsifal, Der Ring, Tannhäuser.* — 17. 1906 *Parsifal, Der Ring, Tristan und Isolde.* — 18. 1908 *Parsifal, Der Ring. Lohengrin.* — 19. 1909 *Parsifal, Der Ring, Lohengrin.* — 20. 1911 *Parsifal, Der Ring, Die Meistersinger.*

[1]) Vgl. V. 174, IX, 253, R. 12 usw.

endgültigen Sieg Bayreuths über alle Theater der Welt in einer Weise dargetan, dass hierüber keine Diskussion mehr möglich war und dass von nun an die Kunstsinnigen zu jedem Festspiel aus allen Teilen der Welt zu Tausenden herbeiströmten: so haben die Aufführungen des *Tannhäuser* und *Lohengrin* namentlich den Künstlers Erfolg gehabt, offenbart. uns tiefer in das Das ist in individuelle wenigen Worten, Wesen der ten, was Bayreuth Kunst Wagner's seit dem einzuTode seines weihen: diese unsterblichen Werke aus der Schöpfers geKrisis seines leistet hat: so Lebens haben hat man dort uns das Werden seines „Verseiner neuen mächtnisses“ dramatischen gewaltet. Wer Form und zudie Seele dieses gleich das eigegrossen Wirne Herz des kens war, habe schaffenden ich soeben gesagt; den Namen des Mannes, ohne dessen aufopferungsvolle Treue dieses Wirken nicht möglich gewesen wäre, habe ich auch genannt. Unter den Künstlern fand viel Wechsel statt, wie die Zeit das mit sich bringt und wie der Meister es auch gewünscht hatte. Ein einziger unter ihnen erfasste die Bedeutung Bayreuths mit so leidenschaftlichem Scharfsinn und ungeteilter Hingabe, dass er seine grosse Begabung und seine rastlose Tätigkeit diesem Werk ungeteilt widmete: Julius Kniese war während zwanzig Jahren ein unentbehrlicher Mitarbeiter an dem Zustandekommen eines jeden Festspieles und wird darum unter den wahrhaft bedeutenden Auferbauern stets mit Ehren genannt werden.

Julius Kniese

Und da kommt mir noch ein Name auf die Lippen, ein Name, den man nicht ohne tiefe Rührung aussprechen kann: Siegfried Wagner. „Ein wunderbar schöner und kräftiger Sohn, den ich kühn ‚Siegfried‘ nennen konnte: der gedeiht nun mit meinem Werke und

Siegfried Wagner

Siegfried Wagner
Marmorbüste von Adolf Hildebrand

gibt mir ein neues, langes Leben.“ (S. 133.) Seit einigen Jahren[1]) wirkt Siegfried Wagner als musikalischer Dirigent und als Inszenierer bei den Festspielen mit. Man weiss, in wie kurzer Zeit sein ungewöhnliches Dirigententalent ihm einen europäischen Ruf erworben hat. Weiss man nun ausserdem, nach wie vielen anderen Richtungen sich die ausgesprochenstekünstlerische Begabung bei ihm kundgibt, weiss man, wie fest und zugleich kindlich unbefangen sein Charakter, wie reif sein Urteil und wie zielbewusst sein Streben ist, so möchte man geneigt sein, des Meisters Worte als eine unbewusste Prophezeiung aufzufassen: Siegfried Wagner wuchs mit dem Bayreuther Werk auf, nun soll es weiter mit ihm gedeihen und Deutschlands grossem Dichter „ein neues, langes Leben geben“.

Das walte Gott!

[1]) Geschrieben 1895.

Marmorbüste von A. v. Hildebrand

SIEGFRIED WAGNER

DER BAYREUTHER GEDANKE

Allen, die das Fest mit uns feierten, ist der Name „Bayreuth“ zu einem teueren Angedenken, zu einem ermutigenden Begriffe, zu einem sinnvollen Wahlspruche geworden.

Richard Wagner

Der Kulturgedanke

Wer den Ausdruck „Bayreuther Gedanke“ zuerst gebraucht hat, vermag ich nicht anzugeben. Jedenfalls findet er sich schon bei Nietzsche: „Um wenigstens sein grösstes Werk vor diesen missverständlichen Erfolgen und Beschimpfungen zu retten und es in seinem eigensten Rhythmus, zum Beispiel für alle Zeiten hinzustellen: erfand Wagner den Gedanken von Bayreuth. Im Gefolge jener Strömung der Gemüter (nach dem Krieg von 1870) glaubte er auch auf der Seite derer, welchen er seinen kostbaren Besitz anvertrauen wollte, ein erhöhteres Gefühl von Pflicht erwachen zu sehen: aus dieser Doppelseitigkeit von Pflichten erwuchs das Ereignis, welches wie ein fremdartiger Sonnenglanz auf der letzten und nächsten Reihe von Jahren liegt: zum Heile einer fernen, einer nur möglichen, aber unabweisbaren Zukunft ausgedacht, für die Gegenwart und die nur gegenwärtigen Menschen nicht viel mehr, als ein Rätsel oder ein Greuel, für die wenigen, die an ihm helfen durften, ein Vorgenuss, ein Vorausleben der höchsten Art, durch welches sie weit über ihre Spanne Zeit sich beseligt, beseligend und fruchtbar wissen, für Wagner selbst eine Verfinsterung von Mühsal, Sorge, Nachdenken, Gram, ein erneutes Wüten der feindseligen Elemente, aber alles überstrahlt von dem Sterne der selbstlosen Treue, und, in diesem Lichte, zu einem unsäglichen Glücke umgewandelt!“[1]) Man sieht, wie im Verlaufe dieses einen Satzes der Begriff „Gedanke von

[1]) *Richard Wagner in Bayreuth,* Ed. 1876, S. 67.

Bayreuth“ sich erweitert: zuerst gilt er allein dem Vorsatz Wagner's, sein grösstes Werk, nämlich den *Ring des Nibelungen*, „vor missverständlichen Erfolgen zu retten“; dann aber — und ohne dass er mit peinlicher Ausführlichkeit weitere Kreise um diesen Ausgangspunkt zöge — lässt Nietzsche dieses Bayreuth immer heller vor unseren Augen erglänzen, wie Parsifal den Gral, bis wir zuletzt, obzwar das künstlerische Vorhaben immer noch als die vollendete Form, als die bezaubernde Gestalt erscheint, doch im Innern die noch tiefere Glut eines rein ethischen Beweggrundes, „den Stern der selbstlosen Treue“, erblicken. In der Einleitung zu diesem Kapitel habe ich Bayreuth einem Symbol verglichen, um das man immer weitere Kreise ziehen könne; Bayreuth ist aber nicht bloss ein Symbol, sondern vor allem ist es eine lebendige Tat, und das Bild von den Kreisen, die man enger oder weiter um den Mittelpunkt der rein dramatischen Absicht ziehen könne, ist nur seiner Klarheit schenkenden Absicht wegen zulässig; geht man der Sache auf den Grund, so muss man sagen: der Gedanke, dem diese Tat entsprang, ist ein weltumfassender Gedanke; an dieser Tatsache kann unser Belieben nichts ändern. Über die Grenzen der Kunst mag man ja abstrakt diskutieren, so viel man will, nicht aber darf man es über die Grenzen des Kunstgedankens von Bayreuth: denn dieser ist das Werk eines bestimmten Mannes: so hat er Kunst geschaffen; ihm strömte Leben und Licht aus allen Fernen zu, und aus seinem mächtigen Gehirn strömte neues Leben und neues Licht wieder in weite Fernen zurück. Was in unserem Belieben liegt, was durch unser Vermögen begrenzt wird, ist also nur, wie tief ein jeder von uns sich in diesen Gedanken, das heisst in diese gesamte Weltanschauung, vertiefen will und kann. Bayreuth ist und bleibt Bayreuth. Schon das blosse Gebäude des Festspielhauses bezeugt, dass es sich hier um etwas anderes handelt als um einen aus der Willkür eines einzelnen Künstlers hervorgegangenen Theaterbau. Nur von dem Manne konnte das Bayreuther Haus ersonnen werden, der die künstlerische Entwickelung eines ganzen grossen Volkes nicht allein übersah, sondern in seinem eigenen Denken und Fühlen zur Blüte brachte. Ja, die Erfindung dieses Gebäudes weist noch weit über den deutschen Geist hinaus: wie sehr auch die Anforderungen, die unser heutiges Kunstwerk an die

verwirklichende Technik stellt, von den zur Zeit des Sophokles gültigen verschieden sein mögen, dennoch fühlt ein jeder, der das Festspielhaus betritt, dass der sommerliche Hauch griechischen Kunstlebens ihn hier umfängt; hier ist nicht mechanische Restitution des Alten, wohl aber Neugeburt aus dem Geist des Alten, ewig Jungen. Wer das erschuf, musste die Kunst der Hellenen als ein Erlebnis in der Seele tragen. Wagner nennt sein Festspielhaus „ein mit dem dürftigsten Materiale ausgeführtes provisorisches Notgebäude"; die flachen Spötter haben auch nach Herzenslust über die rohen Balken und Ziegel gehöhnt, und doch, warum fesselt es immer wieder den Blick, so dass sich von allen Höhen der Umgegend das Auge unwillkürlich auf dieses äusserlich so schmucklose Gebäude richtet und in dessen Anblick versenkt bleibt? Gewiss, weil man empfindet, hier habe ein gewaltiger Kulturgedanke gebaut. Glaubt man, der Karren des Thespis habe durch Reichtum und Pracht geglänzt? Wer ihn aber erblicken durfte und seine Bedeutung für das Menschengeschlecht ahnte, musste der nicht wie gebannt davor stehen? So stehen wir heute vor dem Bayreuther Festspielhaus, vor diesem sichtbaren Symbol des „Bayreuther Gedankens".

Ich habe Gelegenheit gehabt, ziemlich ausführlich über Wagner's Regenerationsgedanken zu referieren. Vielfach glaubt man, es werde mit diesem eine „Rückkehr zum rohen Naturzustand" gelehrt, und über die unerhörte Zumutung entsteht nicht geringe Entrüstung. Der Anblick des Bayreuther Festspielhauses muss wohl jeden eines Bessern belehren: in dem Kunstwerk, für welches dieses Gebäude errichtet wurde, laufen Wortdichtung, Tondichtung, Farbendichtung und nicht diese allein, sondern ein durch Jahrtausende entwickeltes, durch Erfahrung bereichertes, durch Übung im Leiden und im Fühlen gesteigertes Empfinden und Denken zu einem so mannigfaltig-einheitlichen Ausdruck, zu einer so unerhört beziehungsreichen Handlung zusammen — was hier in die Erscheinung tritt, ist durch tausend Wurzeln so eng verbunden mit allem Tiefsten, was der Menschengeist im Laufe der Zeiten erforscht, ist so innig verwachsen mit allem Höchsten, zu dem sein ahnungsvoller Blick sich emporgehoben hat, dass man im Gegenteil erkennen muss: hier erreicht der Mensch eine höchste Kultur-

stufe; so fern vom „rohen Naturzustand“ war er noch nie. Gerade diese Tatsache aber bildet nach meiner Überzeugung das grösste Hindernis für ein volles Verständnis des Bayreuther Gedankens: denn Schiller und Wagner hatten vollkommen recht mit der Behauptung, unsere Zivilisation sei doch im Grunde genommen eine durchaus „barbarische“; in Wahrheit steht die Mehrzahl gerade der „Gebildeten“ dem sogenannten Naturzustand viel näher als sie selber vermuten. Es kommt darauf an, ob man unter „Naturzustand“ den Mangel an elektrischer Beleuchtung und an Kenntnissen versteht oder die unentwickelten Anlagen für geistige und moralische Empfänglichkeit. Ein Beispiel. Ein akademisch gebildeter Musiker, der nicht bloss in seinem Fach, sondern auf den verschiedensten Gebieten über ein grosses Wissensmaterial verfügt, diskutierte mit mir über *Die Meistersinger* und erklärte, reiche Kontrapunktik und vor allem die häufige Anwendung des grossen Nonenakkordes sei das Charakteristische an diesem Werke, die Handlung dagegen sei ganz opernhaft unbedeutend und alles, was man sonst darin zu erblicken sich bestrebe, lauter „Pflanz“. Nun frage ich: wenn man sich vorstellt, eine Familie von Papua-Negern hätte durch irgendeinen wunderbaren Zufall eine musikalische Erziehung genossen und abends, während sie um das Feuer hockte (auf welchem der soeben erschlagene Feind am Spiess gebraten würde) käme das Gespräch auf die Meistersingerpartitur — was könnten diese braven Naturkinder andres aussagen als jener gelehrte Mann? Kontrapunktik und Nonenakkord, das könnten sie gewahren; Weiteres nicht, weil ihnen jegliche Kultur des Geistes abginge. Wie sollte der Papua-Neger des Meisters Wort verstehen können: „Mich leitete bei meiner Ausführung und Aufführung der *Meistersinger* die Meinung, mit dieser Arbeit ein dem deutschen Publikum bisher nur stümperhaft noch vorgeführtes Abbild seiner eigenen wahren Natur darzubieten, und ich gab mich der Hoffnung hin, dem Herzen des edleren und tüchtigeren deutschen Bürgertums einen ernstlich gemeinten Gegengruss abzugewinnen“ (X, 161)? Oder wenn man gar ihm dartun wollte, die Musik sei bei Wagner kein Spiel „zur Erregung des Gefallens an schönen Formen“, sondern „eine neue Sprache, in der das Schrankenloseste sich nun

DIE BIBLIOTHEK RICHARD WAGNER'S IM HAUSE WAHNFRIED

mit unmissverständlichster Bestimmtheit aussprechen kann — in der vom tondichterischen Seher über alle Denkbarkeit des Begriffes hinaus das Unaussprechbare offenbart wird“ (X, 321)? Und wenn man nun, wie ich es im vorigen Kapitel flüchtig anzudeuten versucht habe, auf Grund dieser Erkenntnis von der wahren Natur der Musik dem wilden Naturkind die reinmenschliche, über das spezifisch Deutsche weit hinausreichende Handlung der *Meistersinger* zum unmittelbaren Gefühlsverständnis bringen wollte? Es wäre offenbar alles umsonst, weil, um das zu verstehen und zu empfinden, zwar keine eigentliche Gelehrsamkeit, wohl aber eine hohe Kultur des Geistes nötig ist. Solche mehr oder weniger weissgetünchten Papuaner bilden aber einen grossen Teil der Bevölkerung Europas; darum glaube ich auch, dass der umfassende Kulturgedanke, welcher Wagner's ganzes Schaffen wie eine reichergeartete Lebensatmosphäre umgab, vielen auch fernerhin „ein Rätsel oder ein Greuel“ bleiben wird.

Aber noch aus einem anderen Grunde dürfte es nur einer Minderzahl vorbehalten bleiben, diesen Gedanken in seiner vollen Weite zu ermessen und dadurch ein Verständnis dafür zu erlangen, wie der Name Bayreuth „zu einem ermutigenden Begriffe“ werden konnte. Kant, der in solchen Dingen gewiss nicht überspannt urteilte, meint doch, schöne Kunst erfordere „Einbildungskraft, Verstand, Geist und Geschmack“. Nun ist aber das Wesentliche und Bezeichnende an dem Bayreuther Gedanken, dass er gerade die Kunst zu einer Kulturmacht erheben will; was Schiller, wie sich aus seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* ergibt, gleichsam von ferne erblickte und darum auch häufig nur in duftig verschwommenen Linien zeichnete, das tritt hier in die Erscheinung: zur ästhetischen Erziehung des Menschen steht ja das Haus dort auf dem lieblichen Hügel bei Bayreuth! Aber wie, wenn jene geforderte Vereinigung von Einbildungskraft, Verstand, Geist und Geschmack nicht so gar häufig anzutreffen wäre — auch nicht unter denen, die nach Bayreuth hinströmen? Die Macht der Bajonette empfindet jeder, und jeder gleichmässig; die Kunst dagegen wirkt auf jeden verschieden, auf einige fast gar nicht, auf manche wohl nur sehr oberflächlich, als eine wirkliche Macht — wenigstens unmittelbar — gewiss

A. von Gross phot. 1888

COSIMA WAGNER

nur auf hochorganisierte Geister. Also auch aus diesem Grund erhellt es, dass die Auffassung des eigentlichen Bayreuther Gedankens sich in verschiedenen Köpfen sehr verschieden gestalten muss. Bei dem vorhin genannten Musikgelehrten umfasste der Begriffskreis „Bayreuth“ nicht einmal das ganze Festspielhaus, sondern nur den Orchesterraum, ja, wahrscheinlich sogar einzig die gedruckte lautlose Partitur auf dem Pult des Dirigenten. Ein Heinrich von Stein dagegen, wiewohl selber ein fachmässig gebildeter Philosoph, empfand, dass er erst von Bayreuth aus die Spekulationen eines Giordano Bruno völlig begriff; nur der durch die lebendige Berührung mit der grossen, offenbarenden Kunst geschärfte Blick war imstande, eine solche Weltanschauung wirklich auch zu „erschauen“; erst der lebendige Organismus des Kunstwerks (eben als höchsten Kulturmomentes) führte Stein auf seine tiefsinnigen Betrachtungen über das Verhältnis zwischen Sprache und philosophischer Erkenntnis, zwischen Sprache und Kultur; erst die „erlebte“ Berührung mit dem schaffenden Bayreuther Dichter befähigte ihn zu seiner schönen Arbeit über die Ästhetik der deutschen Klassiker und zu seiner grundlegenden Schrift *Die Entstehung der neueren Ästhetik.* Auch der Umblick über die Weltgeschichte, den er in seinen eigenen Dichtwerken *Helden und Welt* und *Die Heiligen* gibt, wird, wenn ich mich so ausdrücken darf, von der Höhe des Bayreuther Kulturgedankens aus auf das Werden des Menschengeschlechts geworfen. Carlyle, der zu Bayreuth gehörte, ohne es gekannt zu haben, fand Musik in der ganzen Natur als das „zugrunde Liegende“ und meinte, durch sie allein könne man „in die Wahrheit hineindringen“, während „die Logik nur von der Oberfläche schwatze“. Zwischen jenem Gelehrten „im rohen Naturzustand“ — oder sagen wir, um höflich zu bleiben, „im grossen Nonenakkordzustand“ — und dem Geist solcher zuhöchst begabten und durch die umfassendste und exquisiteste Kultur für jeden Eindruck befähigten Menschen gibt es nun alle denkbaren Stufen. Für viele muss Bayreuth ewig ein Buch mit sieben Siegeln bleiben.

Das mythische Denken

Dagegen muss ich jetzt eine Erwägung vorbringen, die auf andere Spuren führt. Ich rede in diesem Abschnitt von einem „Bayreuther Gedanken“; darin folge ich dem Beispiel

bedeutender Vorgänger; es muss aber wohl bemerkt werden, dass es manchen der allerbesten, vornehmlich unter den ausübenden Künstlern oder auch unter den praktisch tätigen, ähnlich geht wie Brünnhilde, die zwar für Wotan's Gedanken „focht, kämpfte und stritt", die aber

„nicht ihn dachte!
und nur empfand!"

oder auch wie Siegfried, der von sich sagt:

„Nicht kann ich das Ferne
sinnig erfassen."

Das Wort „Gedanke" ist vielleicht überhaupt nicht sehr glücklich als Bezeichnung für eine solche künstlerische Überzeugung, für eine solche künstlerische Weltanschauung oder, noch richtiger gesagt, für einen solchen künstlerischen Glauben. Wie Nietzsche sehr mit Recht hervorhebt: Wagner selber „denkt in sichtbaren und fühlbaren Vorgängen, nicht in Begriffen, das heisst, dass er mythisch denkt, so wie immer das Volk gedacht hat". Ein Nicht-in-Begriffen-Denken ist aber nach dem üblichen Sprachgebrauch kein eigentliches Denken, es ist ein Schauen. Zur Erläuterung des Unterschiedes verweise ich auf das Gespräch zwischen Christus und Nikodemus: der Gelehrte fordert klar umschriebene Begriffe und erhebt Einwendungen gegen die „mythische Denkweise" des Heilands; dieser jedoch unterbricht ihn mit den einfachen Worten: „Wir reden, das wir wissen, und zeugen, das wir gesehen haben." Diese Worte lassen sich auf manche der treusten, tatkräftigsten und erfolgreichsten Anhänger von Bayreuth anwenden: sie wissen wenig von dem Verhältnis zwischen Kunst und Kultur, sie machen sich nicht die geringste Sorge um eine mögliche Beeinflussung dieser durch jene, und dennoch wissen sie — denn das zeigt sich in ihrer Gesinnung („das Walten des Wissens", wie Wagner's Erda sagt) — und „sie zeugen, das sie gesehen haben" — denn das bewährt sich in ihren Taten. Man kann also im Bannkreise des „Bayreuther Gedankens" stehen und ihn als „sinnvollen Wahlspruch" hochhalten, ohne ein Denker

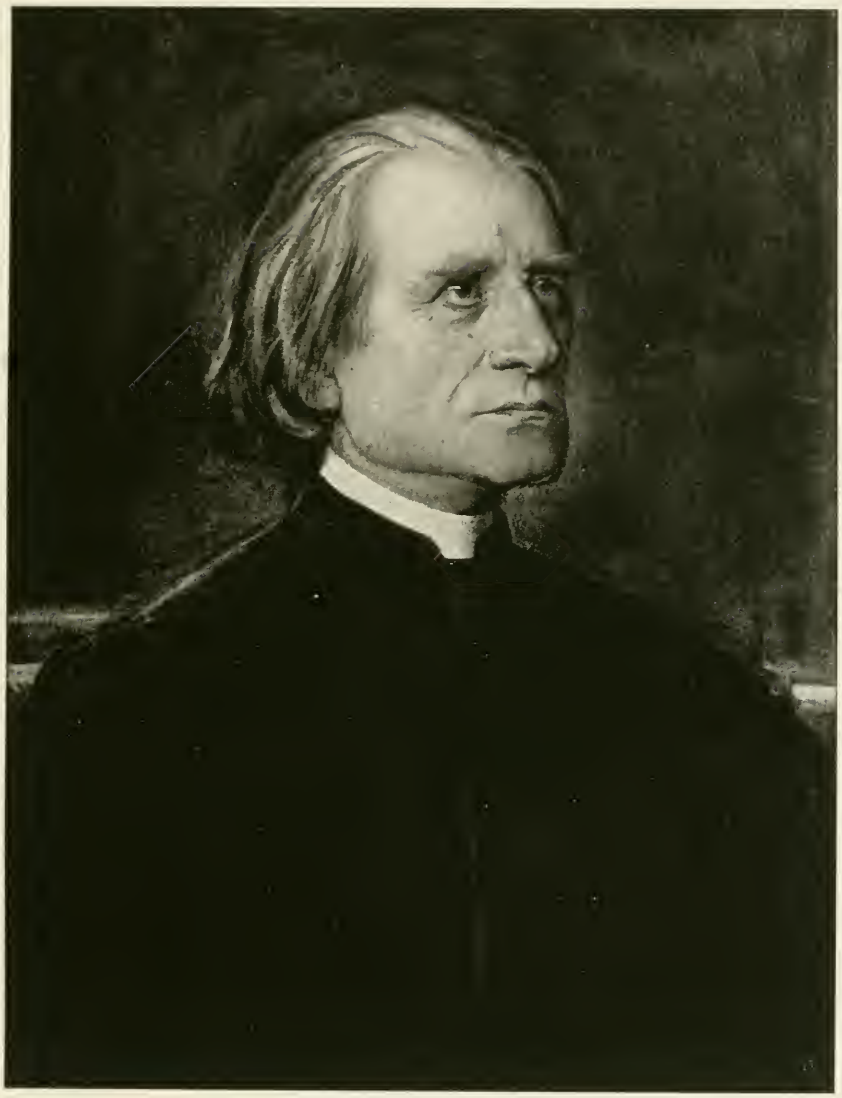
zu sein, ohne überhaupt irgend etwas anderes im Auge zu haben als das reinkünstlerische Werk, seine technische Gestaltung und seine leibhaftige Verwirklichung.

Diese Tatsache führt uns nun zu einer sehr wichtigen Erkenntnis. Über das mythische Denken Wagner's fügt Nietzsche erläuternd hinzu: „So wie immer das Volk gedacht hat". Das Denken des Künstlers ist in der Tat dem „unbewussten Denken" des Volkes wesentlich verwandt; darum ist auch gerade dieses künstlerische Denken wie kein zweites dazu geeignet, die weiteste Wirkung auszuüben. Zu der billigen Rolle eines Propheten habe ich weder die geringste Neigung noch Eignung; meine feste Überzeugung ist es aber, dass der jetzt schon grosse und wachsende Einfluss von Wagner's „unbegrifflichem" Denken — von dem *Bayreuther Gedanken* — in einem heute noch ungeahnten Masse umgestaltend auf das Denken der Menschen wirken wird. Denn „Volk" sind nicht etwa bloss die Bauern, sondern wir alle. Als einzelnes gebildetes Individuum mögen wir uns gegen eine solche Naturströmung, wie sie sich in Wagner's Denken und Wirken äusserte, auflehnen und uns mit Händen und Füssen dagegen sträuben; es nützt aber nichts: der Stärkste siegt, und der Stärkste ist der, der mythisch denkt. Die unvergleichliche Plastizität der Kunstwerke Wagner's — dergleichen nur bei den wenigen allergrössten Dramatikern aller Zeiten anzutreffen ist — diese selbe Plastizität ist allen seinen Gedanken eigen: redet er von Weltgeschichte, von Politik, von Staatsverfassung, von Gesetz und Religion, von Sklaventum und Aristokratismus, von Handwerkertum und Kapitalismus, von Sprache, Literatur und Musik, von Wissenschaft und Philosophie, oder auch von Spanien, Frankreich, England in ihren charakteristischen Merkmalen, von Shakespeare, Calderon, Hafis, Napoleon, Robespierre, von Palestrina, Mozart, Bach, Spontini, Auber, immer und überall ist es ein Gesehenes, was da plötzlich vor uns auftaucht. Nehmen wir als Beispiel eine Gestalt, die dem Künstler als solchem besonders fern liegen musste, die des Robespierre. Wie viel hat man nicht über diesen Mann hin und hergeschrieben! Das Urteil der Historiker war so widerspruchsvoll, dass man vermuten musste, hier liege ein Rätsel vor; und welches Aufsehen, welche Lobeshymnen, als nach langen Studien Taine vor einigen

Jahren in seinen *Origines de la France contemporaine* eine Ecke des Schleiers aufhob! Ganz das selbe wie Taine, aber viel schärfer, viel plastischer und sofort — nach seiner Art — über das Individuelle hinaus zu allgemeiner Bedeutung erweitert, hatte Wagner genau 30 Jahre früher geschrieben: „Das Tragische Robespierre's besteht eigentlich in der unglaublichen Jämmerlichkeit, mit der dieser Mensch, am Ziele seiner Machtbestrebungen, gänzlich ohne Wissen davon dastand, was er denn nun eigentlich mit dieser gewonnenen Macht anfangen soll . . . . . ihm war nicht ein hoher Zweck bekannt, um dessen Erreichung willen er zu schlechten Mitteln griff; sondern um den Mangel eines solchen Zweckes, um seine eigene Inhaltslosigkeit zu decken, griff er zu dem ganzen scheusslichen Guillotinenapparat, ... So hatte dieser höchst ärmliche Mensch, der endlich nur seine abgeschmackte *vertu* auskramen konnte, eigentlich nur in den Mitteln seinen Zweck, und so geht es mit all diesen rein politischen Helden, die mit vollem Rechte an ihrer Unfähigkeit der Art zugrunde gehen, dass hoffentlich diese ganze Gattung bald vollständig aus der Geschichte schwinden soll.“[1]) Wie gesagt, die reine, aktenmässige Geschichtsforschung hat dieses Bild (dessen Richtigkeit uns sofort durch die Physiognomie Robespierre's bekräftigt wird) in allen Punkten bestätigt; Wagner aber hatte es nicht nötig, in Akten zu stöbern, um Robespierre zu verstehen, „er zeugte, was er sah“, und jeder, der seine Worte liest, sieht nunmehr ebenfalls die ganze moralische Persönlichkeit jenes Mannes, als stünde seine Seele nackt vor uns. — Man sprach einmal in Wahnfried von der historischen Bedeutung Shakespeare's, da erklärte der Meister: „Shakespeare ist der Richter der Renaissance“. Über das Wesen des Lisztschen Genius befragt, erwiderte er, dass in Liszt der vollendete Musiker zugleich durch und durch „anschauender Dichter“ sei. In solchen Worten — und man könnte Hunderte anführen[2]) — ist etwas so Erschöpfendes und zugleich so künstlerisch Abgerundetes gesagt, dass sie wie vollendete kleine Kunstwerke den Stempel

[1]) Zum lückenlosen Verständnis bitte ich die betreffende, hier nur im Auszug mitgeteilte Stelle in dem Brief an Roeckel vom 25. Januar 1854 nachzulesen. Ähnliches in *Was nützt diese Erkenntnis?* (X, 326).

[2]) Vgl. u. a. Wolzogen's *Erinnerungen an Richard Wagner.*



F. v. Lenbach gem.

FRANZ LISZT

der endgültigen Form an sich tragen. (Darin liegt auch die Berechtigung eines solchen Werkes wie die Glasenappsche Enzyklopädie.) Man betrachte aber auch Wagner's Behandlung mehr abstrakter Fragen. Welches soziologische Problem z. B. ist wohl schwieriger darzustellen und in der Unlösbarkeit seiner inneren Widersprüche von allen Seiten zu beleuchten als das Problem des Verhältnisses zwischen dem Individuum und der Gesellschaft, zwischen dem edlen Drang des Einzelnen nach Freiheit und der Notwendigkeit zunehmender Einschränkungen durch die Allgemeinheit? Dies ist das Grundproblem aller Staatskunst. Nun sehe man, in welcher Weise Wagner an der Hand des „Mythos vom Ödipus" dieses Verhältnis in allen seinen möglichen weitverzweigten Beziehungen so leuchtend klar dargetan hat, dass man sagen muss, eines der dunkelsten, unfruchtbarsten Gebiete menschlichen Denkens sei hier plötzlich nicht bloss hell beleuchtet, sondern zu einem leidenschaftlich fesselnden Gegenstand umgeformt (vgl. *Oper und Drama*, IV, 68—80)! Was der Meister als die eigentliche dichterische Kraft bezeichnet hatte, die Neuerfindung von Mythen, das ist eben bei ihm die normale und notwendige Form seines Denkens. „Ich kann nur in Kunstwerken sprechen", schrieb einmal Wagner an Roeckel (R. 69); die Betonung lag hier auf dem Wort Kunstwerken, wir können sie aber, ohne fehlzugehen, auf nur verlegen: „Ich kann *nur* in Kunstwerken sprechen." Wagner's Denken — und darum auch sein Sprechen — war Kunst: sein Denken war wirkliches Anschauen, sein Sprechen waren klare, scharf umgrenzte, plastische Bilder wie die Bilder auf der Bühne. Einem solchen Denken und seiner Widerspiegelung im gesprochenen und geschriebenen Wort kommt aber unter anderem jene wesentlichste Eigenschaft genialer Kunst zu, dass es nie „auszudenken" ist: im Gegensatz zu einer streng logisch analytischen, scharf umgrenzten Wissenschaft ist eine derartige Weisheit so unerschöpflich wie die Natur, welche hier (um mich eines physikalischen Vergleiches zu bedienen) im Gehirn des künstlerischen Genies eine „totale Reflexion" erleidet und nicht, wie durch die bloss logische Denkfunktion, eine nur „partielle". Hiermit dürfte aber zugleich ausgesagt sein, dass, was man unter dem „Bayreuther Gedanken" zu verstehen hat, jedenfalls auch ein künstlerisch Geniales sein muss, das nicht

abgezirkelt und abgemessen werden kann, sondern einer Quelle gleicht, aus der unerschöpflich „Wasser des Lebens“ — wie die alten Märchendichter gesagt hätten — zu entnehmen ist.

Der Bildungsbarbar

Man wittere aber keinen Widerspruch zwischen dieser Hoffnung auf den grossen, allgemeinen Einfluss von Wagner's Denken und meinen vorangehenden Ausführungen, nach denen das Verständnis des „Gedankens von Bayreuth“ auf eine Minderzahl beschränkt bleiben muss. Das letzte gilt von dem Kulturgedanken als einer mystisch-philosophischen Vorstellung; Wagner's „Denken in sichtbaren und fühlbaren Vorgängen“ dagegen, welches in dem sichtbaren Festspielhaus in Bayreuth ein wunderbar entsprechendes, viel umfassendes Denkmal — zugleich ein Symbol und einen „sinnvollen Wahlspruch“ — erhalten hat, dieses reicht in seinen Wirkungen weit über den engen Kreis einer Minderzahl hinaus. Nur eine Klasse von Menschen dürfte keinerlei Wirkungen verspüren und sowohl von dem mythisch-künstlerischen wie von dem logischen Bayreuther Gedanken unberührt bleiben; eine uralte indische Dichtung hat es schon gesagt: „Einen durch ein bisschen Wissen verschrobenen Menschen gewinnt selbst Brahman nicht“. Ich kann mich aber auf die hervorragendsten Schulmänner, wie z. B. Paul de Lagarde, berufen, wenn ich die Behauptung vertrete, unsere jetzige Schulbildung sei ganz besonders dazu angetan, „die Menschen zu verschrauben“; namentlich bleibt das Wissen, wie es uns jetzt beigebracht wird, immer „ein bisschen“; denn wie enorm auch die Masse der mitgeteilten und eingepaukten Tatsachen sein mag, diese sind und bleiben lauter aneinander gereihtes „Einzelnes“, lauter „bisschen“; zu einem echten Wissen, zu einer wahren Kultur des Geistes gehört eine einheitliche Weltanschauung und namentlich auch eine gleichmässige Entwickelung aller Anlagen des Geistes. Kant forderte, wie wir sahen, Einbildungskraft, Verstand, Geist und Geschmack: welche von diesen vier Anlagen wird etwa auf unseren Schulen systematisch gepflegt? Und so sagt auch Lagarde von dieser Gymnasialbildung: „Sie überzieht die Nation mit dem zähen Schleime der Bildungsbarbarei, dieser ekelhaftesten aller Barbareien, die jetzt das Leben in Deutschland zu einer Strafe macht und Gottes Licht und Luft von uns abhält“.[1])

[1]) Politische Aufsätze, S. 121.

Die Bildungsbarbaren, diese weissgetünchten Papuaner, sie haben Wagner sein Leben lang gehasst, verfolgt, anathematisiert; auch der Bayreuther Gedanke bleibt ihnen fremd — nicht so sehr „ein Rätsel“ (denn Rätsel gibt es für solche Leute überhaupt nicht), wohl aber „ein Greuel“. Sehen wir aber von ihnen ab, so dürfen wir die Erwartung aussprechen, dass der „Bayreuther Gedanke“ sowohl auf die zuhöchst kultivierten Geister wie auch auf die grosse gesunde Masse des Volkes unfehlbar wirken wird.

Der Kunstgedanke

Der Leser wird, glaube ich, schon bemerkt haben, dass mir an diesem Abschnitt die Überschrift die Hauptsache ist. Mir liegt vor allem daran, durch diesen Titel „Der Bayreuther Gedanke“ die Aufmerksamkeit darauf zu lenken, dass es überhaupt etwas gibt, was man so benennen kann, und es sich in den Augen des Schöpfers jenes Festspielhauses und in denen seiner mitschöpferischen Freunde nicht bloss um einen Theaterbau, sondern um einen Kulturgedanken handelt. Dagegen halte ich es für unmöglich, klipp und klar (und kurz) darzulegen, was man unter dem Ausdruck „Bayreuther Gedanke“ zu verstehen habe. Aus dem Vorangegangenen dürfte sich auch ohne weiteres ergeben, warum das unmöglich ist. Hier müssen wir mit Wagner's Hans Sachs gestehen:

„Fass' ich es ganz — kann ich's nicht messen!
Doch wie wollt' ich auch messen,
was unermesslich mir schien?“

Jedoch, kann ich auch das Unermessliche nicht messen, bin ich auch tief überzeugt, dass ein wahres Erfassen nur aus dem Eindruck des lebendigen Kunstwerks zu gewinnen ist und dass nur derjenige, dem selber Bayreuth „ein teures Andenken“ geworden ist, es begreifen und billigen wird, wenn man überhaupt von einem Bayreuther Gedanken redet — so will ich doch nicht den Vorwurf auf mich laden, ich wiche einer berechtigten Frage aus. Aus der schier unbegrenzten Menge des hier Sagenswerten will ich darum zwei Punkte herausgreifen und versuchen, sie in möglichst wenigen Worten vor den Leser hinzustellen; im besten Falle könnte es sich ja nur um Andeutungen handeln; diesen Spuren möge dann der Wohlgesinnte in Wagner's Schriften und Werken folgen; er wird

später erstaunt gewahren, wie weit schon jetzt, wenige Jahre nach Wagner's Tod, der Einfluss dieses Bayreuther Gedankens gestaltend auf das Denken und Schaffen mancher der besten unter den Lebenden wirkt. Zuerst will ich einen Punkt hervorheben, dessen Kern die reine Kunst und wo die Sorge um sie das Bestimmende ist; sodann will ich versuchen, auf die künstlerische Intuition in ihrer Bedeutung für die Gesamterkenntnis der Welt hinzuweisen.

Im X. Band seiner Schriften (S. 47) sagt Wagner: „Es ist mir aufgegangen, dass, wie ich für die richtige Darstellung meiner künstlerischen Arbeiten erst mit den beabsichtigten Bühnenfestspielen in dem hierfür besonders erfundenen und ausgeführten Bühnenfestspielhause in Bayreuth einen Boden zu gewinnen hatte, auch für die Kunst überhaupt, für ihre richtige Stelle in der Welt, erst ein neuer Boden gewonnen werden muss, welcher für das erste nicht der Kunst selbst, sondern eben der Welt, der sie zu innigem Verständnisse geboten werden soll, zu entnehmen sein kann. Hierfür hatten wir unsere Kulturzustände, unsere Zivilisation in Beurteilung zu ziehen, wobei wir diesen immer das uns vorschwebende Ideal einer edlen Kunst gleichsam als Spiegel vorhielten, um sie in ihm reflektiert zu gewahren". Diese Worte könnten durch einen Kommentar nur an Kraft und Klarheit einbüssen; in ihnen kommt der Bayreuther Gedanke erschöpfend zur Darstellung, so wie er sich von dem einen bestimmten Gesichtspunkt des Verhältnisses zwischen Kunst und Leben zeigt. Nur daran will ich den Leser erinnern, dass diese Erkenntnis, der Welt müsse erst ein neuer Boden für die Kunst abgewonnen werden, grundlegend und gestaltend für Wagner's ganzes Leben ist. Die hier angeführten Worte, die an das tatsächlich vorhandene — einen „ermutigenden Begriff" bildende — Bayreuth anknüpfen, sind aus dem Jahre 1881; schon in Paris jedoch (1840) „betrat Wagner eine neue Bahn, die der Revolution gegen die künstlerische Öffentlichkeit der Gegenwart", und immer deutlicher empfand er von da an, immer häufiger begegnen wir unter seiner Feder dem Ausdruck dieser Überzeugung: für die Kunst muss ein neuer Boden gewonnen werden. (Vgl. S. 61, S. 167 und S. 275.) Auch darauf möchte ich ganz besonders aufmerksam machen, wie klar diese Worte Wagner's

das notwendige Ineinandergreifen von Kunst und „Welt“ dartun. Nennt man den Künstler Wagner einen Reformator, sagt man, der Gedanke, dem jenes Festspielhaus in Bayreuth dient, sei ein „regeneratorischer“, so zuckt der Bildungsbarbar mit den Schultern und antwortet höchstens: Schuster, bleib bei deinem Leisten! Wer aber weiss, wie eng alles in der Natur zusammenhängt, wer eingesehen hat, in welcher Weise das Gesetz der Korrelation die ganze Welt beherrscht, so dass jede Unterscheidung zwischen kleinen und grossen Ursachen eine künstliche ist, da aus dem geringsten Anstoss die unermesslichsten Wirkungen hervorgehen können, der wird sich nicht durch einen so oberflächlichen Einwurf irre machen lassen. Gerade indem der Künstler sich ungeteilt seiner Kunst widmet, kommt er, wie das bei Wagner geschah, dazu, eine tiefgreifende Umgestaltung unserer Kulturzustände zu fordern. Er muss es; indem er es tut, folgt er ja einfach dem Gesetz alles Lebenden: er kämpft um sein Dasein gegen eine Welt, die ihm das Dasein verkümmert und es bald zu vernichten droht. Gewiss darf man das Festspielhaus von Bayreuth auch auf diese Darwinistische Weise deuten! Es ist ein Kampfsymbol, eine Standarte, um welche sich die Getreuen kriegsgerüstet sammeln, und das ist gar nicht die übelste Bedeutung des „Bayreuther Gedankens“; denn nur im Kampfe stählen sich die Kräfte. In einem unveröffentlichten Brief aus früheren Jahren schreibt auch der Meister: „Muss jemand zugeben, dass ich richtig sehe, so ist er verloren, wenn er nicht die Kraft auf Tod und Leben hat“; und Nietzsche bekannte: „Für uns bedeutet Bayreuth die Morgenweihe am Tage des Kampfes!“

Wer noch nicht über diesen Gegenstand nachgedacht hat, der kann zunächst aus Wagner's Schriften, namentlich aus denen der Züricher Gruppe, erfahren, in welchem Masse unsere heutige Zivilisation nicht bloss kunstfeindlich, sondern geradezu kunsttödlich ist. Wir wissen ja gar nicht mehr, was grosse, lebendige, in das gesamte Leben eingreifende Kunst ist, wie unvergleichlich ihre Wirkung, wie unermesslich ihr Einfluss; das soll nun der Welt gelehrt werden, und es kommt der Tag, wo trotz aller gelehrten Gegenargumente und Gegenbeweise sich keiner mehr diesem Einfluss entziehen kann.

Hier will ich nun im Vorübergehen eine Bemerkung Bayreuth

einschalten, um es zu erklären, warum der Name „Bayreuth“ für diesen Glauben an die unvergleichliche Bedeutung der Kunst dem Namen „Wagner“ vorzuziehen ist. Wie gross und stolz klingt nicht der Name des Mannes, der diese Bedeutung der Kunst erkannt und verkündigt hat, Richard Wagner, wie jämmerlich dagegen jene elende Vokabel „Wagnerianer“, wie sinnlos ausserdem! Es ist, als ob man durch Anhängung des „aner“ auch etwas von dem strahlenden Glanz jenes Namens abzubekommen wähnte! Und soll hiermit etwa Ehrerbietung ausgesprochen werden, so muss man entgegnen, dass Wagner keiner solchen Lobhudelei bedarf. Von Äschylos bis Shakespeare, von Hafis bis Schiller, von Palestrina bis Beethoven, von Phidias bis Raphael: das ist die Welt der Kunst, auf die der Meister uns unaufhörlich in den glühendsten Worten hinweist; alle Engherzigkeit, alles Parteiwesen war ihm fremd. Wer irgendeinen echten Meister verkennt, der gehört nicht zu Wagner. Denn alle zaubert er vor unseren Augen herauf, diese „grössten und edelsten Geister, die seit Jahrhunderten ihre Stimme aus der Wüste erhoben haben“, und dann ruft er in edler Entrüstung: „Wir haben sie gehört und noch tönt ihr Ruf in unseren Ohren: aber aus unseren eitlen, gemeinen Herzen haben wir den lebendigen Nachklang ihres Rufes verwischt; wir zittern vor ihrem Ruhm, lachen aber vor ihrer Kunst; wir liessen sie erhabene Künstler sein, verwehrten ihnen aber das Kunstwerk; denn das grosse, wirkliche, eine Kunstwerk können sie nicht allein schaffen, sondern dazu müssen wir mitwirken.“ Das ist eben die eine entscheidende Bedeutung von Bayreuth; es steht abseits von der „eitlen, gemeinen Welt“ und ruft nur diejenigen heran, die mitwirken wollen, „die mitschöpferischen Freunde“. Das Publikum zu einer Tat heranzuziehen, „die der künstlerischen entgegenkomme“, ist ein wichtiger Bestandteil des „Bayreuther Gedankens“. Hier steht also nicht ein einzelner Mann obenan, und wäre er ein Richard Wagner, sondern die „heilige deutsche Kunst“, von der Hans Sachs in so bewegten Worten redet, und diese deutsche Kunst dehnt sich zur „reinmenschlichen Kunst“ aus; hier gilt es, „das grosse, wirkliche, eine Kunstwerk“ ins Leben zu rufen, gleichviel, wer es geschaffen hat. Richard Wagner ist ein Mensch, der gelebt und gelitten hat, dessen Namen man deswegen nicht

Zeichnung von F. v. Lenbach

missbrauchen, sondern „in des Herzens bergendem Schrein“ fromm aufbewahren soll. Bayreuth dagegen ist sein Werk, das Werk, das er uns allen geschenkt hat, sobald wir es uns aneignen wollen, und „Bayreuth“ ist der unpersönliche, überpersönliche, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Kunst verbindende „sinnvolle Wahlspruch“, welcher diejenigen einen soll, die mit Wagner dem Glauben leben, für die Kunst müsse erst ein neuer Boden gewonnen werden und dazu müssten wir alle mitwirken. Das war auch der Sinn jener schönen und so vielfach missverstandenen Worte, die Wagner am Schlusse der ersten Aufführung des *Nibelungenrings* in Bayreuth von der Bühne aus seinen Freunden zurief: „Sie haben jetzt gesehen, was wir können; wollen Sie jetzt! Und wenn Sie wollen, so haben wir eine Kunst!“ Auch dieser feste, begeisterte Wille gehört zum Bayreuther Gedanken.

Kunst und Religion

Durch die blosse Andeutung des umgestaltenden Einflusses, den die Kunst nach dieser Bayreutherischen Auffassung auf Kultur und Zivilisation auszuüben bestimmt ist (worüber ich auch namentlich das S. 277 bis 286 Ausgeführte nachzulesen bitte), glaube ich mehr zu dem Verständnis dieses Punktes beigetragen zu haben, als wenn ich über alles, was Schiller und Wagner hierüber gesagt haben, ausführlich hätte referieren wollen. Höchstens möchte ich, damit der Leser den ganzen Umfang des hier berührten Einflusses ermesse, noch auf den Schluss des Abschnittes über die Regenerationslehre hinweisen, wo ich an der Hand von Wagner's Schriften auf die nahen Beziehungen zwischen Kunst und Religion hingewiesen habe. Schon in sehr jungen Jahren bekannte sich der Meister bezüglich der Wege, welche das Menschengeschlecht wandeln sollte und müsste, zu einer Auffassung, die schroff von allem üblichen Fortschrittsglauben absticht. Es war zu einer Zeit, als er den Kirchen sehr fern stand und im Staate den Feind zu erblicken wähnte; der Staat erschien ihm gewissermassen als das Kollektiv zu jener Gestalt des Robespierre; diesem Staate stellt er nun als das zu Erstrebende entgegen „das sich verwirklichende religiöse Bewusstsein der Gesellschaft von ihrem reinmenschlichen Wesen“ *(Oper und Drama,* IV, 90), und schon hier errät er die später klar verkündete tiefe Wahrheit: „Nur eine allgemeine Religion ist in Wahrheit Religion“ (X, 60). Man fragt: wie kommen

denn derlei Erwägungen in eine Schrift über die Oper und das Drama? Einfach, weil der Künstler schon damals empfand, „das Kunstwerk sei die lebendig dargestellte Religion“ und „die Religion schliesse die Bedingungen des Kunstwerkes in sich“ (vergl. III, 77 und 146). Schon damals blickte aber der noch junge Dichter umher, ohne in unserer Welt auf wahre Religion zu treffen — ihn dünkte es, unsere Religion sei der Gelderwerb, der Egoismus. Und da ging es ihm auf, Kunst und Religion, welche beide so schwer darben, seien derartig eng miteinander verknüpft, dass die Religion, von der er das Heil der Kunst erwartete, erst von der Kunst „errettet“ werden müsse. Man hat wohl manchmal über eine „Bayreuther Religion“ gespottet; eine solche wäre aber vielleicht immerhin noch besser als gar keine, und zudem erklärte der jugendliche Meister: „Religionen erfindet nicht der Künstler, die entstehen aus dem Volke“ (III, 77), und als Greis bekannte er: „Religionen zu erfinden, ist unmöglich“ (X, 322). Es ist ja immer das selbe Missverständnis, aus welchem jene Einwürfe hervorgehen. Man kann von sehr verschiedenen Seiten an alle Probleme, auch an das Problem des Lebens herantreten; sobald man es nun nicht allein kontemplativ betrachtet, sondern selber schaffend in dieses Lebensrätsel eingreift, so pflanzt sich notwendigerweise die Bewegung von dem einen Punkt auf alle ferneren weiter. Die Kunst wird nicht Wissenschaft, nicht Philosophie, nicht Religion werden; aber ebenso, wie wir es erlebt haben, dass Religion auf Philosophie und Wissenschaft, Wissenschaft auf Philosophie und Religion einen weitreichenden Einfluss ausübten, ebenso können wir es und werden wir es erleben, dass die Kunst die Arroganz der Wissenschaft brechen, der Philosophie eine neue Richtung geben und die Religion zu erneutem, segensreichem Leben erwecken wird. So wenigstens meint der „Bayreuther Gedanke“; das erstrebt er.

Hier kann ich nun meinem Versprechen gemäss eine zweite, anders geartete Gedankenreihe zur Exemplifikation dieses Bayreuther Gedankens heranziehen und durch einige Andeutungen erläutern.

Kunst und Philosophie

Ich habe soeben von einem möglichen Einfluss der Kunst auf die Philosophie gesprochen. Das wäre durchaus nicht so beispiellos. Eine der erhabensten Weltanschauungen, die ein

einzelnes menschliches Gehirn zu einem wahren Mikrokosmus erhöhte, ist die des Plato. Dieser Denker war in einem Lande geboren, in welchem die Kunst das ganze Leben des Volkes durchdrang. Der künstlerische Instinkt des so enorm begabten Volkes der Hellenen zeigte sich vor allem darin, dass er der Analyse nie freien Lauf liess, sondern jeden Begriff sofort „gestaltete“ und jede Vielheit sofort „individualisierte“, wodurch diese für die Anschauung gewonnen und somit auch zum Mittelpunkt neuen Lebens wurden: dem einzelnen, vergänglichen Fall gegenüber war jetzt diese Idealgestalt das Unsterbliche, Göttliche. Plato's Ideenlehre ist nun das Übertragen jenes lebendigen und im Leben so hochbewährten Volkstriebes auf die metaphysische Erkenntnis. Die Kraft und das unvergängliche Leben dieser Platonischen Weltanschauung beruht darauf, dass hier nicht (oder wenigstens nur in sehr geringem Masse) individuelle Willkür gestaltet, sondern an ihrer Stelle das intuitive, künstlerische, „mythische“ Denken eines ganzen Volkes. In seinem klassischen Werk über die Philosophie der Griechen meint Professor Zeller, Plato „sei zu sehr Dichter, um ganz Philosoph zu sein“; je mehr man aber darüber nachsinnt, um so weniger kann man sich der Einsicht verschliessen, dass (gleichviel welchen Sinn man Professor Zeller's Worten, denen ich durchaus nicht widersprechen will, beilegen mag) Plato's überwiegende Grösse gerade darin begründet liegt, dass er Dichter ist und dass er dem geistigen Leben eines intensiv künstlerischen Volkes seinen philosophischen Sinn abgewinnt — was offenbar nur einem Dichter gelingen konnte. Auch F. A. Lange betont sehr stark bei seiner Besprechung Plato's: „Darüber muss die Welt einmal definitiv ins klare kommen, dass es sich hier eben nicht um ein Wissen handelt, sondern um Dichtung“.[1]) Ob den Weltanschauungen der übrigen Philosophen sehr viel „Wissen“ zugrunde liege, mag dahingestellt bleiben; das eine kann man aber ohne weiteres zugeben: Plato's Philosophie ist Dichtung. Und um das, was ich an diesem Orte natürlich nur flüchtig andeuten kann, wenigstens in missverständnisloser Klarheit hinzustellen, will ich auf einen zweiten griechischen Philosophen hinweisen: Demokrit. Die Idee des Atoms ist

[1]) *Geschichte des Materialismus,* S. 60.

wohl die kühnste Mythenbildung, die der Menschengeist bisher gewagt hat. Mit Plato hat also die Philosophie des Demokrit das Prinzip der Anschaulichkeit gemein; darin bewährt sie sich auch als echtgriechisch; einem unentrinnbaren Gesetz des menschlichen Denkens zufolge erzeugt aber ihr Streben nach materieller Greifbarkeit eine durchaus unvorstellbare — gewissermassen eine abstrakte — Vorstellung. Plato ist eben Künstler, Demokrit nicht. Plato's Weltanschauung ist nicht immer „denkbar", wohl aber durchaus vorstellbar, sie ist „künstlerische Mythenbildung"; Demokrit's Weltanschauung ist bis auf das letzte I-tüpfel denkbar; ihre wissenschaftliche Mythenbildung fordert dafür aber eine Verleugnung aller menschlichen Evidenz, welche der Zumutung gleichkommt: „Gib zu, dass $2+2=3$ ist, und ich erkläre dir die Welt"; (das ist, nebenbei gesagt, überhaupt die Methode der naturwissenschaftlichen Philosophie). Zwischen diesen beiden grossen schöpferischen Systemen der Griechen treffen wir nun diejenige Richtung an, welche vielen wohl als die „eigentlich philosophische" erscheint, die des Aristoteles. Jedoch trotz aller Bewunderung für die enzyklopädische Gehirnanlage dieses Mannes darf man wohl behaupten, dass dieses fast gar nicht mehr dichtende, sondern nur registrierende, analysierende, methodisierende, kritisierende Denken die eigentlich sterile Geistesrichtung ist, deren historischer Wert für das Menschengehirn demjenigen der Gymnastik für die Armmuskeln zu vergleichen wäre. Plato habe ich nun deswegen hier herangezogen, weil bei ihm sich der Einfluss der Kunst so besonders deutlich kundgibt, zwar nicht als Vertiefung in das einzelne Kunstwerk, wohl aber als unbewusst eingeatmete Lebensatmosphäre und als dichterische Beanlagung (die sich sogar in der von ihm erwählten literarischen Mitteilungsform bewährt). Im 19. Jahrhundert haben wir aber einen Philosophen gehabt, der nach manchen Richtungen hin mit Plato verwandt erscheint: Arthur Schopenhauer.[1]) Nichts ist nun für Schopenhauer bezeichnender als das Gewicht, welches er gerade für die philosophische Erkenntnis auf die Kunst legt.

---

[1]) Das gilt sogar für die körperliche Gestalt! Vgl. hierüber das ärztliche Gutachten über Schopenhauer's athletischen Knochenbau in Gwinner's Buch über Schopenhauer.

Zu belegen brauche ich hoffentlich diese Behauptung nicht; ein Hinweis auf S. 277 dieses Buches möge genügen. Gerade in dem Jahre aber, in welchem die erste Arbeit Schopenhauer's im Druck erschien, wurde der Dichter Richard Wagner geboren. Der Denker behauptete, die Philosophie „sei auf dem Wege der Kunst zu suchen“ und „nur das Gedachte, was geschaut wurde, ehe es gedacht war, habe nachmals, bei der Mitteilung, anregende Kraft und werde dadurch unvergänglich“; der Dichter sprach über die philosophische Bedeutung der Kunst folgende tiefe Worte, die ich recht genau zu betrachten bitte, da sie uns über das tiefste Wesen echter Kunst Aufschluss geben: „Was wir im allgemeinen unter künstlerischer Wirksamkeit verstehen, dürften wir mit Ausbilden des Bildlichen bezeichnen; dies würde heissen: die Kunst erfasst das Bildliche des Begriffes, in welchem dieser sich äusserlich der Phantasie darstellt, und erhebt, durch Ausbildung des zuvor nur allegorisch angewendeten Gleichnisses zum vollendeten, den Begriff gänzlich in sich fassenden Bilde, diesen über sich selbst hinaus zu einer Offenbarung“ (X, 279). Wer nicht über den toten Buchstaben hinausblickt, wird vielleicht Bedenken gegen das Wort „Offenbarung“ erheben. Es ist ja an und für sich ein bildliches Wort. Zweifellos gibt uns die Kunst nur das selbe wie die Natur; wie Schopenhauer sagt: „Die selten genug erkannte Wichtigkeit und der hohe Wert der Kunst [besteht darin], dass wir sie als die höhere Steigerung, die vollkommenere Entwickelung von allem diesen anzusehen haben, da sie wesentlich eben dasselbe, nur konzentrierter, vollendeter, mit Absicht und Besonnenheit leistet, was die sichtbare Welt selbst, und sie daher, im vollen Sinne des Wortes, die Blüte des Lebens genannt werden mag“ (Sämtl. Werke III, 315). Wo in der Natur ein unerforschliches Geheimnis vorliegt, wo das „Frageverbot“ uns unerbittlich entgegentönt, da werden wir also auch im Kunstwerk dem selben Geheimnis begegnen und das selbe Verbot vernehmen — aber! hier erscheint alles deutlicher und überzeugender, so dass z. B. gerade die Unergründlichkeit von vielem, was einem oberflächlichen Blick bisher nicht unergründlich gedünkt hatte, jetzt eingesehen wird. Auch eine solche Erfahrung ist aber eine „Offenbarung“.

Kunst- und Naturwissenschaft

Dieser Einfluss der Kunst auf die Philosophie vermehrt

sich dann noch um alle die Denkgewohnheiten, welche durch künstlerische Anschauung erzeugt werden und welche ich durch das eine glaube bezeichnen zu können: dass die Abstraktion auf das ihr von Kant gewiesene Feld der „reinen Vernunft“ beschränkt wird und dass die Gesetze der Logik als ein blosses Organon für die Tätigkeit des Denkens betrachtet werden, denen keinerlei weitere Kompetenz zukommt. Hierin zeigt sich übrigens eine neue Verwandtschaft zwischen dem künstlerischen Denken und der beobachtenden Naturwissenschaft — eine für den philosophischen Wert dieses Denkens gewiss nicht unerhebliche Erwägung. Die Naturwissenschaft des Aristoteles war darum in manchen Punkten so merkwürdig schwach und in so entschiedenem Rückgang gegen die seiner Vorgänger, weil sich überall die Logik hineinmengte und die klarsten Beobachtungen dem Gespenst der Systematik und der Abstraktion weichen mussten. Dagegen ist das Grundprinzip der echten Naturforschung die unvoreingenommene, liebevolle Beobachtung der Natur; der Naturforscher ist wie der dichterische Seher, auch er „zeuget, was er sieht“. Und nirgendswo in der ganzen Natur sieht er Logik: nichts ist unlogischer als die Welt, nichts „unvernünftiger“, ja, geradezu widervernünftig. Und nun ergibt sich das Unerwartete: wie verschieden diese analytische Anschauung des Naturforschers von der synthetischen des Künstlers auch sein mag, auch sie führt überall auf die Vorstellung der Einheit! Sie stellte zuerst — infolge ihrer Beobachtungen — den Begriff der „Art“ auf, dann den Begriff der „Gattung“; später wurden die Gattungen der lebenden Wesen zu „Familien“ geeint, und eine solche Vorstellung wie die Darwin's fasst ja alle lebenden Wesen nur noch fester zu einer Einheit zusammen. Ähnliches ereignete sich auf dem unorganischen Gebiet. Allerdings ergeht es aller Naturwissenschaft, sobald sie, wie in dem angeführten Falle bei Darwin, die tatsächlichen, empirischen Anschauungen zu theoretischen, dichterischen zusammenfasst, ähnlich wie Demokrit: indem sie sich von dem Gebiete der Beobachtung mehr und mehr entfernt, wird sie ein Opfer der logischen Denkgesetze und erzeugt sie unvorstellbare Vorstellungen. Ihre wahre Kraft aber ist und bleibt nicht ihr Bestreben, die Welt hypothetisch zu erklären, sondern ihre Anschaulichkeit; und dieses Primat der

anschaulichen und diese Unterordnung der abstrakten Erkenntnis bedingt eine so enge Verwandtschaft zwischen Kunst und Wissenschaft, dass eine wechselseitige Beeinflussung ohne weiteres vorauszusetzen ist.[1])

Zusammenfassung

Ich glaube, dass schon aus diesen flüchtigen, ohne jegliches System hingeworfenen Anregungen manchem denkenden Geiste die Vorstellung einer Kultur, in welcher der Kunst das Übergewicht zufiele als dem „höchsten Moment des menschlichen Lebens", in welcher ihr aber diese überwiegende Stellung nur deswegen zugestanden würde, weil sie „die lebendig dargestellte Religion" wäre, weil sich in ihr „die Betätigung des durch die Wissenschaft errungenen Bewusstseins" kundtäte, weil sie „alle Weisheit" enthielte, zuvörderst aber, weil durch sie und in ihr das so gefährlich bedrohte Gleichgewicht wieder hergestellt würde zwischen der menschlichen Allgemeinheit, die nach und nach alle Fühlung mit dem einzelnen verliert, und dem menschlichen Individuum, das ein immer geringeres, fragmentarisches Bruchstück eines ganzen Menschen wird (vgl. die Ausführungen S. 203) — ich glaube, sage ich, dass diese Vorstellung manchem vielleicht unerreichbar, insofern auch chimärisch erscheinen mag, dass aber keiner ihr das Prädikat eines grossen und edlen und genialen Gedankens versagen kann. Auch diese Vorstellung gehört zum „Gedanken von Bayreuth".

Wagner und Schopenhauer

Zum Schlusse möchte ich gern einem verbreiteten Missverständnis entgegentreten und zugleich von den soeben entschleierten weiten Ausblicken, die der „Bayreuther Gedanke" eröffnete, zu dem Helden dieses Buches zurückkehren, um mit einem tiefen Blick in das Herz des grossen und guten Mannes meine Aufgabe zu Ende zu führen.

Schon aus dem soeben Ausgeführten ergibt sich ohne weiteres, dass Wagner's Weltanschauung derjenigen Schopenhauer's nahe verwandt sein muss. Eine ewig unüberbrückbare Kluft trennt aber dennoch die eine von der anderen; denn die eine ist die Welt durch das Auge eines Dichters, die andere

[1]) Novalis, der Geolog und Poet, hat sehr schön gesagt: „Naturforscher und Dichter haben durch eine Sprache sich immer wie ein Volk gezeigt" (Schriften, T. II, S. 63).

die Welt durch das Auge eines Metaphysikers erblickt. Was diese Trennung zu bedeuten hat, erkennt man klar aus der Tatsache, dass die eine Weltanschauung zu einer Verneinung, die andere zu einer Bejahung führt: Schopenhauer's Endpunkt ist die Verneinung des Willens zum Leben, der Wagner's die Bejahung der Möglichkeit einer Regeneration. Der Glaube ist eben die Seele der Kunst. In jungen Jahren schrieb der Meister die begeisternden Worte: „Aus dem entehrenden Sklavenjoche des allgemeinen Handwerkertums mit seiner bleichen Geldseele wollen wir uns zum freien künstlerischen Menschentume mit seiner strahlenden Weltseele aufschwingen!“ (III, 38); in seinem allerletzten Werke, *Parsifal,* fand er nach einem Leben voller Enttäuschungen und Bitterkeiten die mächtig überzeugenden Töne für die Worte: „Der Glaube lebt!“ und der musikalische Schluss dieses Werkes führt uns eine Umbildung der tiefklagenden Weise vor,[1]) die Parsifal's genialer Blick als „die Gottesklage“ erkannt hatte — nunmehr zu einer erhabenen, triumphierenden, von dem Glanz der Trompeten getragenen Bekräftigung des Glaubens an jene „strahlende Weltseele“ gestaltet. Die Brahmanen würden sagen, Schopenhauer stehe auf dem Standpunkte der „höchsten Realität“, Wagner auf dem des „Welttreibens“. Gleichviel: wichtig ist zunächst vor allem die Einsicht, dass eine Identifizierung dieser beiden Richtungen nicht zulässig ist. Das zeigt sich in zahlreichen Einzelheiten. Wie urteilt Schopenhauer über die Frauen, sogar über solche, die in selbstloser Aufopferung „läppische Pflegerinnen“ werden! Wie stellt dagegen Wagner sie hin in Irene, Senta, Elisabeth, Brünnhilde![2]) Wie jämmerlich dünkt Schopenhauer die Liebe zwischen Mann und Weib! Welch herrliches Denkmal hat ihr Wagner in *Tristan und Isolde* errichtet! Das zeigt sich ferner besonders deutlich, wenn man auf das Verhältnis zum indischen Denken hinweist. Natürlich hat auch Wagner an dieser herrlichen Quelle reinen Denkens geschöpft; Schopenhauer konnte sich hier vollkommen befriedigt finden, Wagner aber nicht: denn in der Nähe einer philosophischen Erkenntnis wie die indische kann überhaupt keine Kunst zur Blüte gelangen. Diese Tatsache des Gegensatzes zwischen dem

[1]) Vgl. S. 466.

[2]) Von seiner Brünnhilde sagt Wagner: „Nie ist dem Weibe eine solche Verherrlichung widerfahren“ (L. I, 215).

MÜNCHEN 1880

Künstler Wagner und allem Pessimismus alter und neuer Zeiten muss jedem Denkenden auffallen; sobald man aber tiefer geht, erkennt man, dass mit Wagner's ganzer Anschauung von einer zu erstrebenden „Allgemeinsamkeit", mit seinem Traum von einem „Aufgehen des Egoismus in den Kommunismus" usw. nichts so wenig harmoniert wie die Buddhistische Lehre: „Des Ich Schutz ist das Ich, des Ich Zuflucht ist das Ich." Im Gegensatz zu solchen und zu allen rein metaphysischen Anschauungen verfolgt Wagner niemals individuelle, sondern immer allgemeine Zwecke; hierdurch zeigt sich aber unverkennbar, dass sein Denken und Empfinden eigentlich religiös, nicht metaphysisch ist. In keiner einzigen Schrift des Meisters kommt das Wort „Erlösung" so oft vor wie in seinem *Kunstwerk der Zukunft*, einer Schrift aus der Zeit, wo er mit den Kirchen und dem historischen Christentum, wie wir gesehen haben (vgl. S. 213), auf gespanntem Fusse stand. Als Ziel wird dort „die Erlösung des Nützlichkeitsmenschen in den künstlerischen Menschen" aufgestellt. Den Begriff „Kunst für Kunst" gibt es eben bei Wagner nicht: Kunst und Leben sind bei ihm gar nicht zu trennen; ebensowenig kannte er aber ein Denken um des Denkens willen, eine Erlösung durch Erkenntnis in stiller Klausnerzelle: derartige Vorstellungen widersprechen nicht allein den theoretischen Ansichten Wagner's, sondern seinem ganzen Wesen. Ich möchte sagen: für Wagner gibt es gar keine Individuen, sondern nur eine ganze, untrennbare Menschheit. „Sobald alle Menschen nicht gleich frei und glücklich sein können, müssen alle Menschen gleich Sklave und elend sein" (siehe S. 198), und: „Es gibt nichts Liebenswerteres, als die gemeinschaftlichen Menschen" (III, 265): das ist der Grundton von Wagner's Fühlen und Denken. Und indem er nun, — unfähig, in irgendeiner noch so sophistisch verdeckten Form des Egoismus die geringste Befriedigung zu finden — weiter über das grosse Problem nachdenkt, wie alle Menschen aus Nützlichkeitsmenschen zu künstlerischen Menschen erlöst werden könnten, erkennt er sehr bald (1850): „Die Mittlerin zwischen Kraft und Freiheit, die Erlöserin, ohne welche die Kraft Roheit, die Freiheit aber Willkür bleibt, ist die Liebe." Wenn nun auch der junge Meister in seiner Wut gegen die „Lügenkirchen" uns in dem selben Satze versichert, diese Liebe sei nicht die christliche, so glauben wir es ihm doch nicht; übrigens ist die

Bezeichnung „christlich“ hier nebensächlich: das Streben dieses Künstlers ist jedenfalls ein tiefreligiöses, und seine Religion heisst die Liebe. Im Jahre 1855 schreibt er an Liszt, er erkenne als die wahre „göttliche Lehre . . . . . nur die Anleitung zur Befreiung vom persönlichen Egoismus durch die Liebe“ (L. II, 80). Ja, Wagner's Künstlerschaft ist von seiner Religion der Liebe (die schon in seinem ersten Werk *Die Feen* so ergreifenden Ausdruck fand) gar nicht zu trennen: „Ich empörte mich aus Liebe, nicht aus Neid und Ärger; und *so ward ich Künstler*“ (IV, 326).

Richard Wagner

Ich glaube, hier blicken wir sehr, sehr tief in das Herz dieses Mannes, und dürfen schon aus diesen früheren Schriften entnehmen, der spätere „Gedanke von Bayreuth“ werde jedenfalls ein Gedanke der Liebe und darum auch sicherlich kein tönendes Erz und keine klingende Schelle sein. Dem ist auch so. All jene heroischen Bestrebungen des alternden Meisters, der höchsten dramatischen Kunst zum Siege zu verhelfen und hiermit zugleich zu einer Regeneration des Menschengeschlechts die bestimmende Anregung zu geben, entspringen der ungeschwächten Empfindung: „Es gibt nichts Liebenswerteres als die gemeinschaftlichen Menschen“, entspringen der tiefreligiösen Überzeugung, nur eines tue not, nur eines könne hier erlösen: den Menschen müsse die Liebe gelehrt werden! Wie er ein anderes Mal sagt: „Die Liebe ist die Mutter der Gesellschaft, sie kann somit nur ihr einziges Prinzip sein.“ Was nützte die Belehrung des Philosophen: „Indem das Individuum den Willen zum Leben verneint, hebt es zugleich die ganze Welt auf und erlöst sie hierdurch?“ Was frommten die täglichen Erfahrungen der unergründlichen Bosheit und des dummen Hasses, welche die Menschen gerade diesem Edelsten widmeten? „Der Glaube lebt!“ Und Wagner's Glaube war der an die Gemeinschaftlichkeit des Menschengeschlechts und an die siegende Macht der Liebe; diesen Glauben vermochte nichts ihm zu rauben. Wie *Parsifal* die „Gottesklage“, so vernahm das weite Herz des Künstler-Weisen in dem wüsten Lärm, der um seinen „Bayreuther Gedanken“ tobte, nur „die Klage der Natur“; vor seinem Blicke „zerflossen wie im ahnungsvollen Traume alle Erscheinungsformen der Welt“; es „beängstigte ihn nicht mehr

die Vorstellung jenes gähnenden Abgrundes, der grausenhaft gestalteten Ungeheuer der Tiefe, aller der süchtigen Ausgeburten des sich selbst zerfleischenden Willens"; vor seinem Ohre ertönte „furchtlos, hoffnungsvoll, allbeschwichtigend, welterlösend, die in der Klage geeinigte Seele der Menschheit" (vgl. X, 319).

Ja, nicht allein die Klage der Menschheit vernahm er, sondern die der ganzen Natur. Keine andere Schrift wirft ein so helles Licht in die innerste Seele dieses Mannes wie sein *Brief über die Vivisektion.* Hier tritt er mit offenem Visier gegen das unsere ganze Zivilisation beherrschende „Nützlichkeits-Dogma" auf und stellt ihm als das einzige moralische Lebensprinzip „das Mitleid gegen alles Lebende" entgegen. Er lehrt begreifen, „wie in den Tieren das gleiche atme was auch uns das Leben gebe", wie „der Mensch zu allernächst an dem Tiere sich seiner selbst in einem adeligen Sinne bewusst werde", und seine Ausführungen gipfeln in folgendem Glaubensbekenntnis: „Unser Schluss in betreff der Menschenwürde sei dahin gefasst, dass diese gerade erst auf dem Punkte sich dokumentiere, wo der Mensch vom Tiere sich durch das Mitleid auch mit dem Tiere zu unterscheiden vermag" (X, 270). Richard Wagner's Liebe zu den Tieren habe ich in diesem Buche nur flüchtig berühren können (S. 70); die vielen Anekdoten hierüber findet der Leser an anderen Orten; eine der hübschesten erzählt, wie der Meister in Luzern sich arg die Hand zerbeissen liess (so dass er längere Zeit nicht schreiben konnte), indem er einem fremden Hunde die soeben überfahrene Pfote wusch und verband. Immer war Wagner von Tieren umgeben; manche seiner Hunde sind bereits geschichtliche Persönlichkeiten geworden, so der Neufundländer Robber, der sich aus freiem Antrieb in Riga anschloss, die sturmbewegte Reise nach London mitmachte und von Wagner in *Ein Ende in Paris* (vergleiche oben S. 221) verewigt worden ist, so aus späteren Jahren Russ und Marke. Nun hebt aber Schopenhauer zweifellos mit Recht hervor, dass sich an gar nichts die wesentliche „Güte eines Charakters" so unzweideutig zeige wie an dem Mitleid mit Tieren (Sämtl. Werke IV, 2. T., S. 242), und das Beispiel der indischen Denker berechtigt wohl zu der weiteren Behauptung, dass sich an nichts die Tiefe

einer Weltanschauung überzeugender bewähre als an dem lebendigen Bewusstsein des tat-tvam-asi, dem Bewusstsein der innigen Zusammengehörigkeit mit der gesamten organischen Natur. Zu der Kenntnis Wagner's und seines „Bayreuther Gedankens" gehört also in hervorragender Weise die Kenntnis seines Verhältnisses zu der Tierwelt.

Je mehr er selber zu leiden hatte, um so tiefer empfand Wagner, dass nur aus „rücksichtslosem Mitleiden" (X, 255) das Heil erwachsen könne. Im Jahre 1853 schreibt er an Liszt: „Der Zustand der Lieblosigkeit ist der Zustand des Leidens für das menschliche Geschlecht" (L. I, 236), und in einer seiner letzten Schriften *(Was nützt diese Erkenntnis?* 1880, X, 332) lesen wir nun in bezug hierauf Worte, die auch mein letztes Zitat sein sollen; vielleicht gibt es keine Stelle, wo die tiefe Weltweisheit dieses grossen Mannes einen vollendeteren Ausdruck gefunden hat: „Woran geht unsere ganze Zivilisation zugrunde, als an dem Mangel der Liebe? Das jungendliche Gemüt, dem sich mit wachsender Deutlichkeit die heutige Welt enthüllt, wie kann es sie lieben, da ihm Vorsicht und Misstrauen in der Berührung mit ihr einzig empfohlen zu werden nötig erscheint? Gewiss dürfte es nur den einen Weg zu seiner richtigen Anleitung geben, auf welchem ihm nämlich *die Lieblosigkeit der Welt als ihr Leiden* verständlich würde: das ihm hierdurch erweckte Mitleiden würde dann so viel heissen, als den Ursachen jenes Leidens der Welt, sonach dem Begehren der Leidenschaften, erkenntnisvoll sich zu entziehen, um das Leiden des anderen selbst mindern und ablenken zu können." Nach einem Hinweis auf Schopenhauer's Philosophie, nicht aber — und das ist das Bezeichnende — auf seine eigentliche Metaphysik, sondern darauf, dass „ihr Ergebnis, allen früheren philosophischen Systemen zur Beschämung, die Anerkennung der moralischen Bedeutung der Welt sei", fährt der Meister fort: „Nur die dem Mitleiden entkeimte und im Mitleiden bis zur vollen Brechung des Eigenwillens sich betätigende Liebe ist die erlösende christliche Liebe, in welcher Glaube und Hoffnung ganz von selbst eingeschlossen sind, — der Glaube als untrüglich sicheres und durch das göttlichste Vorbild bestätigtes Bewusstsein von jener moralischen Bedeutung der Welt,

die Hoffnung als das beseligende Wissen der Unmöglichkeit einer Täuschung dieses Bewusstseins."

So spiegelte sich der „Bayreuther Gedanke" im Herzen des grossen deutschen Meisters Richard Wagner wieder!

„Die gute Tat, das schöne Wort,
Es strebt unsterblich, wie er sterblich strebte!"

Wagners Hund Marke

INHALTSÜBERSICHT

VORWORTE

Vorwort zur ersten Ausgabe S. V — zur neuen Ausgabe S. VIII.

ALLGEMEINE EINLEITUNG

Allgemeine Grundsätze S. 1. — Disposition des Buches S. 14. — Quellen S. 15. — Liszt S. 19. — Nietzsche S. 21. — Glasenapp S. 22. — Wolzogen und Stein S. 24. — Die Gegner S. 26. — Das deutsche Drama S. 29. — An den Leser S. 31.

ERSTES KAPITEL: RICHARD WAGNER'S LEBENSGANG

EINLEITUNG

Das Schema S. 35. — Allgemeine Symmetrie des Lebensganges S. 37. — Nähere Einteilung S. 39. — Beschränkte Gültigkeit des Schemas S. 40.

ERSTE LEBENSHÄLFTE

1. (1813—1833) Geburt S. 42. — Die Familie S. 42. — Die ersten Eindrücke S. 47. — Die ersten schöpferischen Versuche S. 51.
2. (1833—1839) Würzburg S. 53. — Wagner's Geschwister S. 53. — Wanderjahre S. 55. — Das Ergebnis dieser Periode S. 58.
3. (1839—1842) Jahre der Not S. 59. — Die neue Bahn S. 61. — Zwei wichtige Ergebnisse der Jahre in Paris S. 62.
4. (1842—1849) Erste Erfolge S. 64. — Wagner und die Kritiker S. 66. — Kapellmeisterleiden S. 71. — Wagner als Revolutionär S. 74. — Die Rede im Vaterlandsverein S. 76. — Der Mai-Aufstand in Dresden S. 77. — Wichtige Ergebnisse dieser Periode S. 82.

ZWEITE LEBENSHÄLFTE

1. (1849—1859) Züricher Umgang S. 85. — Die wahren Freunde S. 86. — Franz Liszt S. 88. — Die ersten Helfer in der Not S. 90. — Die ersten Anhänger S. 92. — Uhlig und Bülow S. 94. — Schöpferische Tätigkeit in Zürich S. 96. — Wagner's Schriften S. 99. — Schopenhauer S. 101.
2. (1859—1866) Allgemeiner Überblick über diese Jahre S. 102. — Paris und die Aufführung des Tannhäuser S. 105. — Wien S. 113. — München S. 118. — König Ludwig II. S. 123. — Die erste Aufführung von Tristan und Isolde S. 128.

3. (1866—1872) Wagner's zweite Ehe S. 131. — Schöpferische Tätigkeit S. 137. — Der Krieg von 1870 S. 138.
4. (1872—1883) Die Bayreuther Festspiele S. 139. — Die letzten Lebensjahre S. 141. — Schlussbetrachtung S. 148.

ANHANG: CHRONOLOGISCHE TAFEL

Erste Lebenshälfte S. 153. — Zweite Lebenshälfte S. 155.

ZWEITES KAPITEL: RICHARD WAGNER'S LEHREN UND SCHRIFTEN

EINLEITUNG

Der Künstler als Schriftsteller S. 161. — Richard Wagner S. 163. — Die künstlerische Not S. 166. — Disposition des Kapitels S. 172.

RICHARD WAGNER'S „POLITIK"

R. Wagner im Jahre 1849 S. 174. — Wagner und Beust S. 178. — Dichter und Politiker S. 181. — Die „plastischen Widersprüche" in Wagner's Denken S. 182. — Wagner's deutsch-patriotische Gesinnung S. 184. — Wagner's grundlegende politische Überzeugungen S. 187. — Sein Verhältnis zur Religion S. 188. — Das Königtum S. 191. — Das freie Volk S. 193. — Wagner als Revolutionär S. 196. — Schiller und Wagner S. 197. — Unsere „anarchische Ordnung" S. 199. — Schlussbetrachtung S. 202.

RICHARD WAGNER'S „PHILOSOPHIE"

Zur Orientierung S. 205. — Dichter und Philosoph S. 208. — Wagner und Feuerbach S. 210. — Wagner und Schopenhauer S. 215. — Verwandtschaft mit Schopenhauer S. 217. — Der Wille S. 218. — Der Pessimismus S. 220. Das Mitleid S. 221. — Übereinstimmung mit Schopenhauer S. 221. — Abweichungen von Schopenhauer S. 223. — Kunst und Philosophie S. 225. — Wagner's Weltanschauung S. 229.

RICHARD WAGNER'S REGENERATIONSLEHRE

Einfachste Fassung S. 232. — Die drei Regenerationslehren S. 233. — Gliederung der Untersuchung S. 235. — Quellenschriften S. 235. — Die Erkenntnis des Verfalles S. 237. — Die Gründe des Verfalles S. 241. — Geld und Eigentum S. 242. — Der Verderb des Blutes S. 244. — Einfluss der Nahrung S. 244. — Die Ungleichheit der Rassen S. 247. — Der Einfluss des Judentums S. 248. — Der Glaube an eine Regeneration S. 253. — Die drei Lehren S. 255. — Die empirische Regenerationslehre S. 256. — Die philosophische Regenerationslehre S. 258. — Die religiöse Regenerationslehre S. 262. — Die Kunst als das einigende Element S. 265. — Kunst und Leben S. 266. — Kunst und Philosophie S. 266. — Kunst und Religion S. 267. — Wagner's Religion S. 269. — Übergang zur Kunstlehre S. 271.

RICHARD WAGNER'S KUNSTLEHRE

Bedeutung des Wortes Kunstlehre S. 272. — Kunst und Leben S. 274. — Zweiteilung der Kunstlehre S. 275. — Das künstlerische Erkennen S. 277. — Die Kunst als Bildnerin des Menschen S. 278. — Die „allgemeinsame" Kunst S. 280. — Kunst und Wissenschaft S. 281. — Die Kunst als „Lebensheiland" S. 283. — Das vollkommenste Kunstwerk S. 287. — Seher, Dichter und Künstler S. 288. — Polemischer Streifzug S. 292. — Das Drama S. 294. — Das reinmenschliche Drama S. 295. — Historischer Rückblick S. 296. — Das Verhältnis zwischen Drama und Musik S. 299. — Das Verhältnis zwischen Dichtkunst und Tonkunst S. 305. — Stellung der übrigen Künste im Wort-Tondrama S. 311. — Der neue Begriff der Handlung S. 314. — Das Kunstwerk der Zukunft S. 316. — Das deutsche Drama S. 319.

ANHANG: ÜBERSICHT DER SCHRIFTEN RICHARD WAGNER'S

Allgemeine Einteilung S. 322. — Aufzählung S. 324.

DRITTES KAPITEL: RICHARD WAGNER'S KUNSTWERKE

EINLEITUNG

Die Werke des Genies S. 331. — Musikalische Exegetik S. 334. — Zweck des Kapitels S. 337.

KUNSTWERKE DER ERSTEN LEBENSHÄLFTE

1. Jugendversuche

Die alte und die neue Sprache S. 339. — Wagner's erste Oper S. 343.

2. Die Feen und Das Liebesverbot

Die Dichtung und die Musik S. 344. — Wortdichter und Tondichter S. 350.

3. Rienzi und Der Fliegende Holländer

Geschichtliche Daten S. 354. — Das Quidproquo S. 355. — Rienzi S. 359. — Der Fliegende Holländer S. 363.

4. Tannhäuser und Lohengrin

Geschichtliche Daten S. 365. — Das Verhalten der Kritik S. 370. — Die biographische Bedeutung dieser Werke S. 374.

DIE VIER GROSSEN ENTWÜRFE

Ist die Oper möglich? S. 387. — Aus Unbewusstsein zum Bewusstsein S. 391. — Das Grundgesetz des neuen Dramas S. 395.

KUNSTWERKE DER ZWEITEN LEBENSHÄLFTE

Einleitendes S. 398.

1. Die Meistersinger von Nürnberg

Die erste Fassung S. 401. — Die zweite Fassung S. 403. — Vergleich zwischen einem Werk aus der ersten und einem aus der zweiten Lebenshälfte S. 407. — Die Handlung im neuen Drama S. 410.

2. Der Ring des Nibelungen

Der Entwurf vom Jahre 1848 S. 413. — Die „Phasen"-Irrlehre S. 420. — Die Trilogie vom Jahre 1852 S. 424. — Die Handlung im Nibelungenring S. 426.

3. Tristan und Isolde

Das Gesetz der Vereinfachung S. 433. — Die Quellen zu Wagner's Tristan S. 438. — Die Verklärung der Liebe S. 442. — Der „Gedanke" als künstlerischer Stoff S. 445. — Wort und Ton S. 454.

4. Parsifal

Die Erregung des Mitleids S. 457. — Die „Allmacht des Willens" S. 459. — Die geniale Wirkungsart S. 462. — Der Held als Sieger S. 465. — Wolfram's Parsival S. 466. — Religiöse Deutungen S. 466. — Der neue Begriff der dramatischen Handlung S. 467. — Die Bedeutung der Dramen Richard Wagner's in der Geschichte der deutschen Kunst S. 473.

ANHANG: ÜBERSICHT DER WERKE RICHARD WAGNER'S

Dichterische Werke S. 476. — Musikalische Werke S. 477. — Dramatische Werke S. 479.

VIERTES KAPITEL: BAYREUTH

EINLEITUNG

Das Vermächtnis S. 485.

DIE FESTSPIELE

1838 S. 488. — **1848** S. 488. — **1851** S. 489. — **1862** S. 492. — **1865** S. 494. — **1870** S. 497. — **1872** S. 498. — **1873** S. 500. — **1874** S. 502. — Muncker und Feustel S. 503. — Adolf von Gross S. 505. — Gräfin Wolkenstein S. 505. — Karl Tausig S. 507. — Emil Heckel S. 508. — **1875** S. 509. — **1876** S. 509. — Die Presse S. 510. — Die Künstler S. 512. — **1882** S. 515. — **1883—1894** S. 516. — Siegfried Wagner S. 519.

DER BAYREUTHER GEDANKE

Der Kulturgedanke S. 521. — Das mythische Denken S. 527. — Der Bildungsbarbar S. 532. — Der Kunstgedanke S. 533. — Bayreuth S. 535. — Kunst und Religion S. 537. — Kunst und Philosophie S. 538. — Kunst und Naturwissenschaft S. 541. — Zusammenfassung S. 543. — Wagner und Schopenhauer S. 543. — Richard Wagner S. 546.

INHALTSÜBERSICHT S. 551. — VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN S. 555. — NAMEN- UND BEGRIFFREGISTER S. 559. — VERZEICHNIS DER SCHRIFTEN VON HOUSTON STEWART CHAMBERLAIN S. 568.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

I. TEXTABBILDUNGEN

Seite

Richard Wagner. Marmorrelief von Gustav Kietz XV
Franz Liszt. Bleistiftzeichnung von Ingres 20
Friedrich Nietzsche. Photographie aus Wagner's Besitz 21
Friedrich Nietzsche. Photographie aus Wagner's Besitz 22
C. Fr. Glasenapp. Photographie 23
Heinrich von Stein. Zeichnung von Paul Joukowsky 24
Hans von Wolzogen. Photographie 25
Ansicht von Wagner's Geburtshaus. Photographie 42
Adolf Wagner. Bleistiftzeichnung 45
Ludwig Geyer. Selbstbildnis 47
Ansicht der Kreuzschule in Dresden. Zeichnung 50
Theodor Weinlig, der Thomaskantor. Zeichnung 52
Albert Wagner. Photographie 54
Rosalie Wagner. Ölgemälde 55
Minna Wagner. Photographie 61
Wilhelmine Schröder-Devrient. Zeichnung 72
Dr. Pusinelli, Dresden. Photographie 74
August Roeckel. Photographie 76
Verkleinertes Faksimile des Steckbriefes im Dresdner Journal . . . 80
Franz Liszt. Pastellgemälde von Maréchal 81
Ansicht von Gross-Graupa. Zeichnung von Robert Krausse 82
Das Marcolinische Palais, Dresden. Photographie 83
Das (abgebrannte) Dresdener Hoftheater. Photographie 84
Gottfried Semper. Lithographie 86
Franz Liszt. Photographie 89
Julie Ritter. Photographie 91
Otto Wesendonck. Photographie aus Wagner's Besitz 92
Mathilde Wesendonck. Photographie aus Wagner's Besitz 93
Mathilde Wesendonck. Photographie aus Wagner's Besitz 94
Theodor Uhlig. Medaillon von Gustav Kietz 95
Ansicht des Palazzo Giustiniani in Venedig. Zeichnung von E. Harburger 99
Richard Wagner. Wien 1862. Photographie 105
Richard Wagner. Wien 1862. Photographie 106
Richard Wagner. St. Petersburg 1863. Photographie 107
Richard Wagner. Moskau 1863. Photographie 107

Seite
Ansicht des „Asyls auf dem grünen Hügel". Photographie 108
Ansicht des Hauses in Biebrich. Zeichnung 109
Charles Baudelaire. Photographie 110
Marie von Muchanoff. Photographie 112
Malwida von Meysenbug. Photographie 114
Ansicht von Wagner's Wohnhaus in Penzing 115
Richard Wagner. Wien 1862. Photographie 116
Ansicht des Hauses in Mariafeld 118
Richard Wagner. München 1864. Photographie 120
Richard Wagner. München 1864. Photographie 121
Richard Wagner. München 1864. Photographie 122
Ansicht von Wagner's Wohnhaus in München. Zeichnung 123
Ludwig Schnorr von Carolsfeld. Zeichnung von F. Gonne 130
Richard Wagner. Paris 1867. Zwei Photographien 132
Richard Wagner. Paris 1867. Photographie 133
Ansicht des Hauses in Triebschen 134
Siegfried Wagner. 1882. Photographie 136
Richard Wagner. London 1877. Photographie 142
Richard Wagner. London 1877. Photographie 143
Graf Gobineau. Photographie 145
Ansicht des Hauses Wahnfried 147
Richard Wagner. München 1880. Photographie 150
Ansicht des Palazzo Vendramin. Photographie 151
Verena Stocker. Photographie 158
Gruppenbild: Karl Tausig, Karl Klindworth und Hans von Bülow, mit Bülow's Unterschrift in Faksimile 482
Grundriss des Bayreuther Orchesters. Zeichnung 494
Querschnitt des Bayreuther Orchesters. Zeichnung 495
Ansicht des Bayreuther Festspielhauses. Photographie 496
Richard Wagner. Gemälde von F. v. Lenbach 499
Dr. von Muncker. Photographie 502
Friedrich Feustel. Photographie 503
Adolf von Gross. Photographie 504
Marie von Buch. Photographie 506
Gräfin von Wolkenstein-Trostburg. Photographie 507
Friedrich von Schön. Photographie 508
Emil Heckel. Photographie 509
Hans Richter. Photographie 514
Cosima Wagner. Gemälde von Paul Joukowsky 1880 517
Gruppenbild: Hans Richter, Hermann Levi, Felix Mottl. Photographie 518
Julius Kniese. Photographie 519
Siegfried Wagner. Marmorbüste von A. Hildebrand 520
Ansicht des Saales im Hause Wahnfried. Photographie 525
Wagner's Hund Marke. Photographie 549

II. EINSCHALTBILDER UND BEILAGEN

Seite

Richard Wagner. Gemälde von F. v. Lenbach 1874. Original im Besitz der Gräfin von Wolkenstein-Trostburg in Paris. (Titelbild zu Band I).
Richard Wagner's Mutter. Aquarell von Auguste Böhm, Leipzig 1839. Original im Besitz des Herrn F. Avenarius in Dresden 48
Richard Wagner. Bleistiftzeichnung von E. B. Kietz, Paris 1842. Original im Besitz von Frau Cosima Wagner in Bayreuth 64
Richard Wagner 1853. Nach einer von Fr. Hanfstaengl lithographierten Zeichnung von Clementine Stocker-Escher aus dem Verlage von Breitkopf & Haertel in Leipzig 84
Mathilde Wesendonck. Photographie nach dem Leben 94
Hans von Bülow. Zeichnung von F. v. Lenbach 96
König Ludwig II. Aquarellierte Photographie nach dem Leben aus R. Wagner's Besitz 128
Cosima Wagner. Ölgemälde von F. v. Lenbach. Original im Hause Wahnfried 136
Cosima Wagner. Ölgemälde von F. v. Lenbach Original im Hause Wahnfried 144
Richard Wagner mit seiner Tochter Eva und dem Hunde Russ. Photographie nach dem Leben 152
Schiller. Ölgemälde nach Tischbein von J. B. Krausse. Aus R. Wagner's Besitz 200
Schopenhauer. Ölgemälde von F. v. Lenbach. Aus R. Wagner's Besitz 216
Beethoven. Ölgemälde nach F. Waldmüller von J. B. Krausse. Aus R. Wagner's Besitz 304
Goethe. Ölgemälde von F. v. Lenbach. Aus R. Wagner's Besitz . . . 320
Richard Wagner. Vergrösserung nach der photographischen Momentaufnahme vom Jahre 1883 von A. von Gross in Bayreuth. (Letztes Bild des Meisters.) Titelbild zu Band II.
Faksimile aus der Partitur der Feen, Akt III, Szene 2. Nach der Originalhandschrift aus dem Besitz S. M. des Königs von Bayern . 344
Richard Wagner. Brüssel 1860. Photographie 352
Faksimile aus einem Entwurf zum Fliegenden Holländer vom Jahre 1841. Nach der Originalhandschrift aus dem Besitz der Familie Ritter 364
Richard Wagner. Paris 1861. Photographie 368
Richard Wagner. St. Petersburg 1863. Photographie 384
Richard Wagner. München 1865. Photographie 400
Faksimile aus der Partitur der Meistersinger, Akt III, letzte Szene. Nach der Originalhandschrift aus dem Besitz S. M. des Königs von Bayern 406
Richard Wagner. Luzern 1868. Photographie 408
Faksimile aus dem ersten Entwurf zu Siegfrieds Tod vom Jahre 1848. Nach der Originalhandschrift aus dem Besitz der Familie Ritter . . 418
Faksimile aus der Partitur der Walküre, Akt II, Vorspiel. Nach der Originalhandschrift aus dem Besitz S. M. des Königs von Bayern . 428

Seite

Richard Wagner. London 1877. Photographie 432
Richard Wagner. London 1877. Photographie 448
Verkleinerte Wiedergabe einer Seite aus der (gestochenen) Partitur von Tristan und Isolde 456
Richard Wagner. München 1865. Photographie 474
Cosima Wagner. Marmorbüste von Gustav Kietz. Original im Hause Wahnfried 486
Richard Wagner. Bayreuth 1873. Photographie von A. von Gross . . 488
Faksimile aus der Originalhandschrift, Schriften Bd. VI, S. 388/89 . 492
Richard Wagner. Nach einem Gouache von 1877 von H. v. Herkomer. Original im Hause Wahnfried 512
Richard Wagner und Siegfried Wagner. Neapel 1880. Photographie . 514
Siegfried Wagner. Marmorbüste von A. von Hildebrand. Original im Hause Wahnfried 520
Faksimile aus der Originalhandschrift von „Beethoven", Schriften, Bd. IX, S. 144 522
Cosima Wagner. Photographie nach dem Leben von A. von Gross, Bayreuth 1888 526
Franz Liszt. Ölgemälde von F. v. Lenbach. Original im Hause Wahnfried 530
Richard Wagner. Rötelzeichnung von F. v. Lenbach. Original im Hause Wahnfried 536
Richard Wagner. München 1880. Photographie 544

REGISTER

Das vorliegende Register soll nicht allein einen vollständigen Namenindex geben, sondern zusammen mit der Inhaltsübersicht den Gebrauch des Buches zu wirklichen Studienzwecken erleichtern. Darum habe ich die wichtigsten Begriffe aufgenommen und unter dem Namen Wagner ein mehrfach gegliedertes Schema angelegt, welches sich hoffentlich im Gebrauch als praktisch erweisen wird. Lohengrin z. B. ist nicht (wie die Inhaltsübersicht vermuten lassen könnte) an einem einzelnen Orte abgehandelt, sondern die früheren Werke werden immer wieder bei Besprechung der späteren herangezogen; desgleichen findet der Leser nirgends ein eingehendes Referat über Wagner's Rede im Vaterlandsverein; mit Hilfe des Registers aber kann er leicht die vielen Stellen zusammensuchen, wo diese wichtige Kundgebung besprochen wird. Bei den Kunstwerken jedoch wurden nur die wichtigsten Erwähnungen berücksichtigt; die Schriften sind nur zum kleineren Teil angeführt und zwar in der Regel nur dann, wenn die Schrift als Ganzes erwähnt wird. Eine Übersicht der Zitate war geplant, hätte aber bei der grossen Anzahl zu weit geführt. Eigennamen, die wie Liszt und Uhlig unzähligemal als Adressate von angeführten Briefen des Meisters vorkommen, sind nur dann ins Register aufgenommen worden, wenn von der betreffenden Person ausdrücklich die Rede ist.

Äschylos 50, 280, 536.
Ästhetik 12, 206, 272, 315, 331 fg., 390.
Afghanistan, ein Volksmärchen aus 442.
Ahasver 252.
Alexander der Grosse 75, 463.
Ambros, Dr. A. W. 329.
Anarchismus, der 199 fg.
Ander, A., Sänger 115.
Anders, E., Bibliothekar 60, 326.
Apel 477.
Appia, A. 313 fg., 451.
Architektur 292.
Aristoteles 296, 300, 333, 540, 542.
Arnd 78.
Asher, Dr. David 13, 223.
Auber 348, 349, 529.
Auge, das (als künstlerischer Faktor im Drama) 380 fg., 449 fg., 469.
Augsburger Allgemeine Zeitung 119, 123.
Aurevilly, Barbey d' 112.
Avenarius, Verleger 54.
— (siehe auch Cäcilie Geyer).

Bach, J. S. 30, 49, 309, 319, 335, 349, 386, 422, 529.
Bach, Minister 203.
Bähr, Karl 91.
Bakunin 74.
Bataille 112.
Baudelaire, Charles 25, 111.
Baumgarten 278.
Baumgartner, Wilh. 90, 350.
Bayreuth 139 fg., 483 fg., 521 fg., 526 fg., 535 fg.
„Bayreuther Blätter", die 26 fg.
Bayreuther Festspiele, die 27, 139 fg., 157 fg., 338, 369, 380, 497, 509 fg.
Bayreuther Festspielfonds, der 131, 496.
Bayreuther Festspielhaus, das 15, 27, 124, 140, 146, 157, 482 fg., 497 fg., 522 fg., 532 fg.
„Bayreuther Gedanke", der 10, 27, 231, 241, 487, 498 fg., 521—549.
Bayreuther Künstler, die 512 fg.
Bayreuther Orchester, das 493 fg.
Bayreuther Patronatverein, der erste 140, 497, 500 fg., 507 fg.
Bayreuther Patronatverein, der zweite 140, 497, 500.
„Bayreuther Schule", die 140, 512.
Beethoven 11, 19, 30, 42, 49, 52, 56, 62, 63, 65, 79, 85, 110, 113, 137, 146, 150, 154, 163, 216, 249, 273, 285, 304, 309, 320, 326, 336, 339, 348, 349, 356, 375, 392, 475, 498, 500, 536.
Berlioz 59, 79, 395.
Bellini 58.
Betz, Franz 500.

Beust, Graf 81, 178, 179, 203.
Biedenfeld, Freiherr von 375.
Bildhauerkunst 293.
Bismarck 180, 249.
Blum, K. 478.
Boccaccio 45.
Boccherini 67.
Böhtlingk, Prof. Otto 257.
Boieldieu 349.
Bonnier, Pierre et Charles 407.
Börsencourier, der Berliner 511.
Brandt, Karl 515.
Breitkopf & Härtel 399.
Brendel, Franz 93, 248, 252.
Brockhaus (siehe Ottilie Wagner).
Brockhaus, Verleger 54.
Bruno, Giordano 44, 45, 527.
Buch, Marie von (siehe Gräfin Wolkenstein)
Büchner, Ludwig 211.
Buckle, Henry Thomas 245.
Buddha 229, 258, 462, 463, 545.
Bugge, Prof. Sophus 420.
Bülow, Hans von 86, 94, 96, 111, 129, 130, 137, 141, 152, 495, 514.
Bulwer 63, 354, 466.
Burns 44, 45.
Byron 44, 87.

Çakuntalâ 417.
Calderon 296, 474, 529.
Calm, Felix 26.
Çankara 242.
Carlyle 6, 16, 31, 199, 332, 527.
Cäsar 45.
Çatapatha Brâhmana 358.
Cellini, Benvenuto 161.
Challemel-Lacour 112.
Chamberlain, Houston Stewart V, 77, 350, 363, 396, 407, 432, 455, 465, 467, 489.
Champfleury 111.
Chateaubriand 198.
Cherubini 58, 349.
Comte, Auguste 202 (2).
Corneille 315.
Cornelius, Peter 93, 117.
Cromwell, Oliver 220.

Dannreuther, E. 476.
Dante 45.
Darmesteter, Arsène 434.
Darwin 281, 542.
David, chef de claque 113.
David, Prof. 252.
Davidsohn, George 511.
Demokrit 1, 539, 540, 542.
Deussen, Prof. Paul 217.
Devrient, Eduard 323.
Devrient, Ludwig 131.
Dichter, der 288 fg.
Dickens 381.
Dingelstedt, Franz 249, 399.
Dinger, Hugo 74.
Dinosauren, die 257.
Donizetti 60, 479.
Dorn, Heinrich 415.
Draesecke, Felix 93.
Drama, das 287 fg., 292 fg., 467 fg.
Drama, das deutsche 30, 37, 138, 319 fg., 412, 474.
Drama, das reinmenschliche 295 fg., 314, **396**, 412, 471.
Drama und Musik, das Verhältnis zwischen 299 fg., 353, 363—365, 382 fg., 405 fg., 431, 445—457, 465, 471.
Dramma per musica, il 300, 319.
Dresden, der Maiaufstand in 16, 38, 65, 77 fg., **174** fg.
Dresden, die Hofoper in 71.
Dresden, Intendant der Hofoper in (siehe Freiherr von Lüttichau).

Edda, die 413, 421.
„Ehre“, die 444.
Eigentum, das 243.
Ellis, William Ashton 81.
Entartung, die (Verfall) 238, 240, 254, 263.
Enzenberg, Graf 128.
Ernst, Alfred 384.
Este, Isabella d' 162.
Exegetik, musikalische 10 fg., 272, **335** fg., 524.

Ferry, Jules 112.
Fétis 11.
Feuerbach **209** fg., 245, 250, 264, 423.
Feustel, Friedrich 503.
Fischer, Chordirektor 64, 71, 322.
Fouillée, Alfred 256.
Frantz, Konstantin 137.
Franziskus, der heilige 148, 463.
Franzosen, die 62, 106 fg.
Frauenstädt, Julius 211.
Freiheit, die 198, 266, 285, 544.
Freytag, Gustav 250.
Friedrich August, König von Sachsen 80, 102, 478.
Friedrich Wilhelm IV. 77.
Fritzsch, E. W. 322.
Fröbel, Julius 128.

Gasparin, Komtesse 111.
Gasperini 111.
Gautier, Judith 149.

Gautier, Prof. Léon 286.
Gautier, Théophile 111.
Gebärde, die dramatische 427, 449 fg.
Gedanke, der, als künstlerischer Stoff 445 fg.
Geibel, Em. 413.
Geld, das 200, 242.
Genie, das 220, 283, 331, 463.
Geyer, Cäcilie (Avenarius) 54.
Geyer, Ludwig 43, 45 fg., 153.
Glasenapp V, X, 8, 19, 22, 35, 59, 60, 77, 336, 476, 477, 497, 531.
Gleizès 224, 246, 258.
Gluck 58, 65, 85, 110, 111, 161, 162, 297, 304, 306, 310, 319, 348, 349, 392, 474, 479.
Gobineau, Graf 25, 144, 247.
Goethe XII, 13, 15, 30, 45, 49, 51, 63, 68, 89, 161, 164, 183, 226, 230, 249, 255, 273, 284, 291, 320.
Goethe, zitiert X, 5, 6, 27, 35, 159, 161, 175, 178, 181, 182, 183, 184, 230, 280 (2), 281, 285, 297, 298, 301, 312, 313, 327, 332, 338, 391, 428, 463, 485, 488, 493, 513, 549.
Goethe-Forscher 18.
Golther, Prof. W. 335, 366, 420.
Gondoliere, Wagners 152.
Gottfried von Straßburg 33, 338, 435, 438, 440.
Gozzi 63, 358, 466.
„Grenzboten", die 371.
Grétry 493.
Gross, Adolf von 505.
Grün, Karl 211.
Gwinner, Wilh. 541.
Gumbert, F. 472.
Gyrowetz, Adalbert 67.

Habeneck 59.
Häfis 117, 220, 529, 536.
Halévy 60, 479.
Händel 319, 474.
Handlung, dramatische 314, 361, 380, 410, 426 fg., 435 fg., 466, 467 fg., 473.
Hauptmann, Moriz 11, 252, 370.
Hausegger, Fr. v. 228, 278.
Hauser, Regisseur, Franz 56.
Haydn 85, 309, 319, 349.
Hebbel 413, 485.
Hébert, Abbé Marcel 190, 389, 421.
Heckel, Emil 508, 516.
Heckel, Karl 497, 503, 516.
Hegel 210, 211, 215.
Heim, Musikdirektor, und Frau 86.
Heine, Ferdinand 322.
Heine, Heinrich 478.
Herbart, F. J. 301.
Herder 44, 163, 294, 298, 315, 320, 392, 412, 413, 420, 430, 447, 449, 450, 453, 467, 470.
Herwegh, Georg 86, 228, 245, 249.
Hertz, Prof. W. 335.
Hildebrand, Adolf IX.
Hillebrand, Karl 90.
Hiller, Ferd. 67, 323.
Hobbes 53.
Hoffmann, E. T. A. 300, 308, 320, 392, 475.
Holmès, Augusta 274.
Holtei, Karl von 57.
Homer 289, 381.
Hugo, Viktor 478.
Hülsen, von, Intendant in Berlin 107.
Humboldt, Alex. von 185, 218.

Iffland 51.
Indische Sprüche 27, 192, 242, 257, 418, 532, 545, 546, 549.

Jahn, Otto 11, 333.
Janin, Jules 112.
Joachim 252.
Jockey-Klub, der Pariser 106.
Jongleurs, die 286.
Jordan, Wilhelm 313.
Josef II., Kaiser 266, 466.
Judentum, das 244, 248 fg., 270.
Jungfräulichkeit, die 461.

Kaiser von Brasilien, der 399.
Kant 198, 206, 208, 215, 216, 241, 261, 278, 283, 311, 316, 332, 526, 532.
Karl der Grosse 192.
Kastner, E. 476.
Kean 131.
Keller, Gottfried 86.
Kietz, Ernst 60.
Kietz, Prof. Dr. Gustav 79.
Kipke, C. 493.
Kittl, Friedrich 479.
Kleist, Heinrich von III, 300, 320.
Klindworth, Karl 93.
Kniese, Julius 519.
Köhler, L. 10, 93, 272.
Kölnische Zeitung, die 511.
Königtum, das 191.
Köstlin, Professor 26.
Kotzebue 51.
Krieg von 1870, der 128, 138, 142, 180, 521.
Kritik, die 4, 27, 66, 149, 370, 511.
Kunst, die 8, 9, 225, 266 fg., 274 fg., 293 fg., 331, 486, 522, 534, 537, 541.
Kunst, deutsche 29, 319, 374.
Kunst, griechische 30, 154, 273, 286, 468, 489, 523, 539.

Kunst, die, als „Lebensheiland" 152, 266, 283, 543.
Kunst, die Würde der 274, 279 fg., 486, 535.
Künstler, der 9, 10, 290 fg.
Kunstwerk der Zukunft, das 316, 475, 523.
Kuntze, Otto VII.
Kurz, H. 46.

Laforgue, Jules 241.
Lagarde, Paul de 532.
Landschaftsmalerei, die 245.
Lange, F. A. 539.
Lanzi 45.
Laplace 281.
Lassalle, F. 202.
Lasso, Orlando di 319.
Laube, Heinrich 56.
Laussot, Madame 90.
Lehmann, Marie 500.
Lehrs 60.
Leibniz 464.
Lenbach, Franz von (Porträt Wagner's) 216.
Leipzig, Völkerschlacht bei 37
Leitmotive, die 336, 383.
Leroy, Léon 112.
Lessing 298.
Lessmann, O. 455.
Liebig 245.
Lindau 113.
Liszt, Cosima (siehe Cosima Wagner).
Liszt, Franz 6, 11, 19 fg., 24, 28, 76, 79, 88 fg., 92, 93, 95, 111, 124, 125, 135, 136, 144, 168, 178, 322, 374, 387, 393, 395, 480, **530**.
Logier, Musiktheoretiker 341.
Lombroso, Professor 464.
Lorbac, Charles de 112.
Lübke, Wilhelm 372.
Ludwig II., König 25, 104, 105, 120, **122** fg., 136, 140, 144, 348, 380, 478, 495, 502, 510.
Lully 349.
Luther 148, 184, 252.
Lüttichau, Freiherr von 71, 73, 77, 177.

Maler, die italienischen 292.
Mannhardt, Prof. 421.
Marschner 348, 363, 479.
Marx, A. B. 56.
Marx, Karl 202.
Mayrberger 12.
Méhul 57, 349.
Meinck, Dr. 335.
Mendelssohn, Felix 56, 252, 349.
Mendès, Catulle 112.
Metternich, Fürst 203.
Metternich, Fürstin 108, 478.
Meyerbeer 59, 64, 106, 252, 359, 360.
Meysenbug, Baronin Malwida von 113.
Micha, der Prophet 253.
Michelangelo 164.
Mill, John Stuart 202.
Milton 305.
Mitleiden, das 221, 457, 548 (2).
Mitterwurzer, Anton 495.
Moleschott, Professor 211, 245.
Molière 356.
Monteverde 297, 298.
Morin 112.
Moscheles 252.
Mozart 11, 49, 57, 58, 63, 85, 150, 161, 162, 309, 320, 339, 341, 348, 349, **392**, 410, 474, 479, 529.
Muchanoff, Marie von 113, 138.
Müller, Regierungsrat Franz 93, 374, 455.
München, das Festspielhaus in 119, 120, 495 fg.
München, deutsche Musikschule in 12, 120.
Muncker, Bürgermeister Dr. von 503.
Muncker, Prof. 8, 335, 389.
Musik, die 10, 299 fg., 335 fg., 341, 352 fg., 363, 382 fg., 405 fg., 415, 431, 448 fg., 524.
Musik-Zeitung, Allgemeine 455.
Myroslawsky 370.

Nahrungsfrage, die 244, 256, 257.
Napoleon 75, 363, 529.
Napoleon III. 107, 180.
Naturwissenschaft, die 4, 6, 245, 281 fg., 542.
Nesselrode, Gräfin (siehe Muchanoff).
Newton 283.
Nibelungenlied, das 413, 415.
Nicodemus 528.
Niemann, Albert 500.
Nietzsche, Friedrich IX, **20**, 25, 29, 31, 100, 329, 521, 522, 528, 535.
Nikolaus, Kaiser 478.
Nohl, Ludwig 8, 253.
Novalis 164, 398, 433, 450, 543.
Nuitter, Charles 109, 112.

Oberländer, Kultusminister 177.
Objektivität, die 7, 22.
Ödipus 14, 531.
Offenbarung 541 (2).
Oldenberg, Professor Hermann 257, 462.
Ollivier, Emile 112.
Omar Khayyam 220, 235.
Oper, die 355 fg., 349, 385.

Palestrina 309, 349, 457, 479, 529, 536.
Pascal 241.
Paulus, der Apostel 145.
Pecht, Friedrich 349 (2).
Pergolese 349.
Peri 297.
Petrarca 45.
Pfohl, Ferd. 374.
Phidias 216, 536.
Philister, der 123, 532.
Philosophie, die 206, 208, 230, 277, 539 fg.
Pindar 289.
Plato 205, 216, 219, **539**, 540.
Pohl, Richard 8, 11, 93, 374.
Pope 181, 183.
Porges, Professor 515.
Presse, die 66 fg., 372, 503, 511, 512.
Prölss, Robert 73, 77.
Prometheus III, 514.
Proudhon, P. J. 199.
Pusinelli, Dr. IX.
Pythagoras 258.

Ranke, Joh. 258.
Raphael 536.
Rassenfrage, die 185, 247, 256.
Raupach 477.
Rebling, Gesangverein 500.
Reinmenschliche, das 259, **295** fg., 322, 323, 325, 396, 408, 427, 472.
Reissiger 67.
Religion, die 262, 267 fg., 467, 537, 546, 549.
Renan, Ernest 215.
Reuss, Eduard 360.
Revue et Gazette musicale de Paris 327.
Revue Wagnérienne 439.
Reyer, Ernest 112.
Richter, Jean Paul 320, 342.
Richter, Hans IX, 514.
Riedel, Gesangverein 500.
Riehl, W. H. 323.
Rigveda, die 358.
Rio de Janeiro 399.
Ritter, Alexander 54, 91, 93, 378, 388.
Ritter, Franziska (siehe Wagner).
Ritter, Frau Julie 90, 96.
Ritter, Karl 86, 99, 212.
Robespierre 529, 537.
Roche, Edouard 112.
Roeckel, August 70, 75, 79, 127, 322, 395.
Roempler, Buchdrucker 176 (2).
Ronsard 478.
Rossini 275.
Rousseau, Jean Jacques 202, 241, 258, 285, 308.
Rubens 150.
Sachs, Hans 403.
Sarti, Giuseppe 11.
Savonarola 148.
Schemann, Ludwig 144, 217.
Scheuerlin 478.
Schiller 30, 45, 49, 51, 75, 89 161, 164, **197** fg., 200, 320, 357, 361, 415, 475, 525, 536, 537.
Schiller, citiert 69 (2), 110, 164, 171, 174, 197 (2), 199, 200, 232, 241, 265, 274, 282, 284, 285, 292, 296, 297, 301, 310, 311, 447, 486, 489.
Schleinitz, Freifrau von (s. Wolkenstein).
Schlesinger, Verlagsfirma 59.
Schlösser, Rud. 389.
Schmid, Pater 8.
Schnorr von Carolsfeld, Ludwig 116, 130, 495.
Schnorr von Carolsfeld, Frau 495.
Schönaich, Dr. Gustav 116.
Schopenhauer 2, 13, **101**, 102, 123, 206, 209, 211, **215** fg., 233, 260, 261, 278, 300, 317, 423, 424, 445, 540, 543, 548.
Schopenhauer citiert 13, 36, 234, 260 (2), 467, 277, 278, 281, 308, 331 (2), 377, 463, 475, 541, 544, 546, 547.
Schott, Frau Betty 478.
Schröder-Devrient, Wilhelmine 71, 514.
Scotus, Joh. Duns 228, 413.
Scribe 58, 59, 359, 361, 479.
„Seher", der 10, **288** fg., 381, 398.
Semper, Gottfried 86, 120, 495.
Seneca 249.
Shakespeare 30, 50, 51, 63, 89, 98, 146, 153, 226, 273, 296, 305, 315, 331, 345, 357, 358, 415, 422, 435, 445, 466, **469**, 472, 474, 530, 536.
Simonides 289.
Sklaventum, das 198, 544.
Sokrates 333.
Sophokles 14, 30, 50, 290, 315, 331, 470, 474, 523.
Spencer, Herbert 181.
Spinoza 230.
Spontini 58, 349, 359, 376, 529.
Sprache, die 9, 340, 454, 471.
Springer, R. 224.
Standthartner, Hofrat Dr. 117.
Stein, Charlotte von XII.
Stein, Heinrich von 19, **24** fg., 144, 158, 241, 259, 527.
Stern, Professor A. 500.
Stern, Gesangverein 500.
Sternau, C. P. 66.
Sterne, Laurence 2, 8.
Stirner, Max 215.
Sulzer, Jakob 90, 339.

Taine, H. 529.
Tappert, Wilhelm 8, 12, 343 (2), 371, 476.
Tat-tvam-asi 220, 548.
Tausig, Karl 118, 507, 508, 511, 514.
Thadden-Trieglaff, von 249.
Thespis, der Karren des 523.
Thum, Professor 79.
Tichatschek 71.
Tolstoi, Graf Leo 216, 270.
Toussenel 250.
Treitschke, Heinrich von 249.

Uhlig, Theodor 9, 17, 94, 96, 322.

Vacquerie, Auguste 112.
Vegetarismus, der 244 fg., 254, 256.
Vendramin, Palazzo 152.
Verlaine, Paul 495.
Vieuxtemps 59.
Vilmar A. F. C. 18.
Villot, Frédéric 112.
Vinci, Leonardo da 162, 164, 165, 226, 401.
Vischer, F. T. 68.
Vivisektion, die 157, 324, 547.
Vogel, B. 8.
Vogt, Karl 211.
Völkerwanderung, zur Zeit der 192.
— die neue 256.
Voltaire 1.

Wagner der Denker 164, 173, 205 fg., 323. (vergl. W.' Philosophie und W.'s Weltanschauung).
der Dichter 202, 294, 350, 353, 357, 358, 363, 382, 432 usw.
„ Dramatiker 316 fg., 356, 467 fg., 473.
„ Künstler 10, 166, 173, 203, 204, 206, 207, 226, 269, 274, 293, 323, 340, 464, 523, **546**.
„ Musiker 10, 353, 356, 363, 376, 384, 385, 411, 431 u. s. w.
„ Opernkomponist 355 fg., 385.
„ Patriot 62, 78, 125, 138, 140, 175 fg., 183 fg.
„ Politiker 76, 125 fg., 181 fg., 203.
„ Reformator 152, 164, 196, 256 fg., 284 fg., 528.
„ Revolutionär 60, 74, 75, 155, 174 fg., 197 fg.
„ Schriftsteller 98 fg., 163, 166 fg., 391.
„ Wort-Tondichter 31, 350, 351, 395, 454 u. s. w.
Wagner in Bayreuth 40, 139, 141 fg., 157 (2), 497, 498.
in Berlin 57, 157.
Wagner in Biebrich 156.
in Chemnitz 79.
„ Dresden 39, 49, 64 fg., 153, 155.
„ Italien 141, 158.
„ Königsberg 40, 57, 154.
„ Leipzig 39, 49, 153.
„ London 58, 85, 154, 156, 157.
„ Luzern 156, 157.
„ Magdeburg 40, 56, 57, 154.
„ München 40, 104, 105, 120 fg., 156.
„ Palermo 158.
„ Paris 40, 59 fg., 104, 105 fg., 155, 156.
„ Pest 104, 156.
„ Petersburg 104, 156.
„ Prag 104, 156,
„ Riga 40, 57, 154.
„ Stuttgart 104.
„ Triebschen 22, 40, 131 fg., 157.
„ Venedig 141, 156, 158.
„ Weimar 79, 156.
„ Wien 40, 104, 113 fg., 156.
„ Würzburg 40, 53, 154.
„ Zürich 40, 85 fg., 104, 156.
„ der Schweiz 85, 102, 116, 131.

Wagner's
Anhänger 25, 87 fg., 111, 112, 117, 124, 371, 501, 503 fg., 516, 536.
Antlitz 12, 146, 149, 485.
Berichte über seinen Lebensgang V, 15, 326.
Briefe 17, 322.
Bildungsgang 47 fg., 340.
Ehe, erste 57, 60, 133.
„ zweite 131, 135, 516.
Entwickelung aus Unbewusstsein zum Bewusstsein 97, 98 fg., 373, 391 fg., 407.
Familie 41, 53.
Fehler 27 fg., 68, 149.
Festspielidee 57, 119, 128 fg., 141, 488.
Geburt 42.
Gespräche 18, 530, 531.
Gestaltungskraft 45, 358 fg., 381, 419 fg., 438, 453, 529 fg.
Heftigkeit 149.
Hunde 547.
Kulturgedanke 240, 522 fg.
Kunstlehre 265 fg., **271** fg., 472, 533 fg., **543**.
Lebensperioden 39 fg., 97, 149, 351, 399.
musikalische Begabung 52, 340 fg., 349.
mythische Denkweise 184, 225, 528 fg.
Pessimismus 220, 223, 233, 259 fg.

Wagner's
Philosophie 101, 205 fg., 233, 260, 266 fg., 277, 423, 538–549.
Prachtliebe 150.
Redegabe 19.
Rede im Vaterlandsverein (1848) 76, 182, 186, 188, 192, 194, 200, 237, 242.
Rede in St. Gallen (1856) 489.
Rede in Bayreuth (1872) 125, 139, 498, 499.
Rede in Bayreuth (1873) 144.
Rede in Bayreuth (1876) 537.
Regenerationslehre 146, 206, 232 fg., 253 fg., 279 fg., 318, 475, 523, 544.
Religion 145 fg., 188 fg., 262 fg., 269, 284, 466, 537, 545—549.
Sehnsucht nach Liebe 70, 135, 144, 440, 547.
Sehnsucht nach dem Tode 220, 441 fg.
Selbstlosigkeit 69, 118, 122, 144, 151, 171, 496, 500, 502, 521.
sprachliche Begabung 49, 100, 340.
Tierliebe 70, 221, 346, 547.
Tod 141, 148, 158, 487.
„unendliche Güte" 149, 152.
Verachtung des Ruhmes 70, 143.
Verhältnis zu König Ludwig II. 87, 122 fg., 144, 502.
Verhältnis zu Liszt 20, 21, 79, 88 fg., 124, 125.
Verhältnis zu Schopenhauer 101, 215 fg. 233, 260, 267, 278, 317, 543, 548.
Wahrheitsliebe 16, 69, 83, 176, 189.
Weltanschauung 230, 233, 277 fg. 423, 464, 545—549.
Willenskraft 69, 149, 164, 459 fg.

Wagner's Schriften:
Beethoven 137, 157, 166, 206, 223, 227, 237, 325.
Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth, das 157, 326, 497 fg.
Deutsche Kunst und deutsche Politik 157, 227, 237, 324.
Ein deutscher Musiker in Paris 61, 155, 221, 327.
Eine Mitteilung an meine Freunde 97, 156, 169, 236, 326, 384, 491.
Ein Theater in Zürich 156, 207, 237, 325.
Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters 186, 325, 488.
Erkenne dich selbst 236, 240, 324.
Gesammelte Schriften und Dichtungen 138, 157, 322 fg.
Heldentum und Christentum 145, 236, 324.

Wagner's Schriften:
im allgemeinen 99, 163 fg., 391.
Judentum in der Musik, das 155, 187, 237, 248, 252, 324.
Kunst und die Revolution, die 96, 155, 169, 189, 196, 205, 236, 324.
Kunst und Klima 97, 155, 236, 325.
Kunstwerk der Zukunft, das 97, 155, 169, 206, 236, 325.
Modern 157, 237, 248, 324.
Oper und Drama 97, 156, 169, 206, 236, 325, 538.
Publikum in Zeit und Raum, das 237, 324.
Publikum und Popularität 157, 237, 324.
Religion und Kunst 145, 158, 172, 223, 235, 324.
Über das Dichten und Komponieren 157, 325, 336.
Über das Dirigieren 137, 157, 325.
Über das Weibliche im Menschlichen 158, 236, 324.
Über die Anwendung der Musik auf das Drama 157, 325, 384.
Über die Bestimmung der Oper 137, 157, 237, 325.
Über die Goethestiftung 156, 237, 325.
Über die Vivisektion 157, 236, 324, 547.
Über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule 120, 156, 325.
Über Schauspieler und Sänger 157, 206, 325.
Über Staat und Religion 120, 156, 172, 193, 206, 227, 237, 324.
Tabellarische Übersicht sämtlicher Schriften 322 fg.
Was ist deutsch? 145, 157, 237, 324.
Was nützt diese Erkenntnis? 232, 236, 324.
Wibelungen, die 186, 243, 324, 388, 424.
Wiener Hofoperntheater, das 325, 488.
Wollen wir hoffen? 145, 157, 235, 324.
Zukunftsmusik 227, 237, 325.

(Für alle hier nicht angeführten Schriften vergl. man S. 322–328).

Wagner's Werke:
Achilleus 97, 390, 480.
Bärenfamilie, die glückliche 479.
Columbus-Ouvertüre 477.
dramatische Werke im allgemeinen 29, 41, 316, 319, 321, 329 fg., 331, 338, 474 fg., 479 fg.
Faust-Ouvertüre 63, 478.
Feen, die 52, 55, 154, 344 fg., 480.
Festmarsch, großer 478.

Wagner's Werke:
Fliegende Holländer, der 59, 64, 65, 155, 227, 354, 363 fg., 378, 382 fg., 480.
Friedrich der Rotbart 96, 193, 388 fg., 480.
Fünf Gedichte, die 91, 478.
Götterdämmerung 137, 431, 481.
Hochzeit, die 52, 343 fg., 479.
Hohe Braut, die 479.
Huldigungsmarsch 348, 478.
Jesus von Nazareth 82, 97, 190, 388 fg., 467, 480.
Kaiser-Marsch 138, 478.
Kapitulation, eine 477, 480.
König Enzio, Ouvertüre zu 154, 343, 477.
Konzert-Ouvertüre C-dur 343, 477.
„ „ D-moll 154, 343, 477.
Liebesmahl der Apostel, das 476, 478.
Liebesverbot, das 56, 57, 59, 344 fg., 480.
Lohengrin 64, 82, 114, 156, 228, **365** fg. 380, 393, 402, **408**, 441, 480, 489, 519.
Meistersinger, die 41, 82, 118, 121, 137, 156, 399, 401 fg., 480, 518, 524.
Parsifal 41, 98, 121, 148, 229, 347, 400, 457 fg., 482, 515, 516, 518, 525.
Paukenschlag-Ouvertüre 343, 477,
Polonia-Ouvertüre 478.
reindichterische Werke 476, 477.
reinmusikalische Werke 52, 342, 477 fg.
Rheingold, das 98, 157, 425, 481.
Rienzi, 58, 64, 155, 354, 359 fg., 480.
Ring des Nibelungen, der 82, 98, 156, 228, 400, **413** fg., 449 fg., 480, 481, 485, 490, 510, 512, 517, 518, 522.
Sarazenin, die 364, 479.
Schäferspiel, das 52, 154, 342.
Sieger, die 229, 424, 467, 480.
Siegfried 98, 137, 425, 481.
„ der junge 425, 481.
„ 's Tod 96, 388 fg., 417 fg., 425, 481.
Siegfried-Idyll 132, 478.
Symphonie C-dur 52, 154, 343, 477.
Scene und Arie 52, 154, 343, 479.
Tannhäuser 64, 82, 106, 155, 156, 228, **365** fg.. 401, 480, 519.
Tristan und Isolde 98, 115, 128 fg., 156, 228, 399, **433** fg., 481, 518.
Versuche, erste 51, 153, 342, 479.
Walküre, die 98, 157, 348, 425, 481.
Wieland der Schmied 96, 388 fg., 480.
(Für alle hier nicht angeführten Werke vergl. man Seite 476—482).
Wagner, Adolf 44, 51, 154.
„ Albert 48, 53, 479.
„ Cosima IX, 131, **135**, 144, 516.
„ Franziska (Ritter) 54, 91.
„ Friedrich 43, 47, 153.
„ Gottlob Fr. 43.
„ Johanna Jachmann 54, 500.
„ Klara (Wolfram) 48.
„ Louise (Brockhaus) 48.
„ Ottilie (Brockhaus) 54.
„ Rosalie (Marbach) 48, 53, 56, 479.
„ Siegfried IX, 133, 144, 518.
„ Wilhelmine (geb. Planer) 57, 70, 133.
„ Woldemar, Zuckerbäcker 81.
Wagner-Encyklopädie 531.
„ -Forscher 18, 335.
„ -Lexikon 25, 390.
„ -Museum VII, 3.
„ -Vereine, die 140, 141, 501, 508, 511.
Wagnerianer 536.
„Wagneriana", Aktiengesellschaft 501.
Wahnfried, Haus 49, 140, 157.
Walewska, Gräfin 108.
Weber, C. M. von 45, 51, 52, 65, 85, 348, 349, 475, 478.
Weinlig, Thomaskantor 52, 154.
Wesendonck, Herr und Frau IX, XI, 86, 91, 478.
Whitney, W. D. 289.
Wieland 45, 272, 320.
Wigand, Verleger 212 (2).
Wigard, Prof. 175, 177.
Wilhelm I., Kaiser 28, 138, 511.
Wille, Herr und Frau 86, 104, 127, 133, 228, 442.
Wittmer, G. 126.
Wochenblatt, Musikalisches 343
Wolff, Albert 113.
Wolfram, Kaufmann 79.
Wolfram v. Eschenbach 438, 460, 466 (2).
Wolkenstein-Trostburg, Gräfin v. IX, 505.
Wolzogen, Hans Freiherr von IX, 20, 24, 25, 70, 335, 413, 428, 530.
Wort-Tondrama, das 305, 308, 311, 361, 395, 408, 426, 448, 472.
Wort und Ton, das Verhältnis zwischen 242 fg. 454 fg.

Xenophon 276.

Zeller, Prof. E. 300, 539.
Zend-Avesta, die 258.
Zivilisation, die moderne 197, 199, 239, 460, 524, 532.

Im gleichen Verlage ist erschienen:

MEIN LEBEN

VON

RICHARD WAGNER

Zwei Bände im Format des vorliegenden Buches von zusammen 886 Seiten.

Broschiert 20 M. — Schön gebunden 25 M.

(Die Vorzugsausgabe in drei Bänden ist vergriffen.)

Das umfangreiche Memoirenwerk des Bayreuther Meisters ist nicht nur das bedeutendste, sondern ohne allen Zweifel auch das weitaus interessanteste Buch der gesamten Wagnerliteratur. Zum ersten Mal erfahren wir, in welcher Weise dieses Genie sein eigenes Leben erblickt und darstellt: Keiner wird das Buch lesen, ohne von der dramatischen Gewalt der vollendet schlicht gehaltenen Darstellung erfasst und bis ins Innerste bewegt zu werden.

Wer das vorliegende Chamberlain'sche Werk studiert hat, ist für die Lektüre der Selbstbiographie des grossen Künstlers aufs beste vorbereitet; er wird immer wieder zu den stattlichen Bänden zurückkehren, in einer Spannung, wie sie kaum das Werk eines grossen Romandichters auszuüben vermag.

Schriften von Houston Stewart Chamberlain:

DAS DRAMA RICHARD WAGNER'S. Vierte Auflage. Leipzig 1910. 3 M.

LE DRAME WAGNÉRIEN. Bearbeitung des vorstehenden Werkes in französischer Sprache, vom Verfasser. Paris 1894. Vergriffen.

RICHARD WAGNER. Mit zahlreichen Porträts, Faksimiles, Illustrationen und Beilagen. 4⁰. XI, 368 S. München 1896. Vergriffen.

— Das selbe Werk. Englische Ausgabe. Aus dem Deutschen übersetzt von G. Ainslie Hight. 4⁰. XVII, 402 S. London 1897 (mit den Illustrationen der deutschen Original-Ausgabe von 1896). Vergriffen.

— Die selbe Ausgabe. 4⁰. Ohne Bilderbeilagen. London 1900. 10½ Sh.

— Das selbe Werk. Französische Ausgabe. Aus dem Deutschen übersetzt (gekürzt und ohne Illustrationen). 16⁰. XII, 395 S. Paris 1899. 3.50 Fr.

— Das selbe Werk. Rev. deutsche Originalausgabe. Ohne Illustrationen. Gr. 8⁰. 526 S. Mit Titelbild. Zweite bis fünfte Auflage. München 1901—1910. F. Bruckmann A.-G. 8 M.

— Das selbe Werk. Neue illustrierte Ausgabe. 2 Bände. Gr. 8⁰. 580 S. Mit 130 Illustrationen u. Beilag. München 1911. F. Bruckmann A.-G. Geb. 20 M.

RECHERCHES SUR LA SÈVE ASCENDANTE. 8⁰. 350 S. mit 7 Tafeln. Neuchâtel 1897. Attinger frères. Vergriffen.

DIE GRUNDLAGEN DES XIX. JAHRHUNDERTS. Hauptausgabe. Gr. 8⁰. CVII u. 1055 S. 1. bis 5. Auflage. München 1899—1904. Vergriffen.

— Das selbe Werk. Volksausgabe. 8⁰. XXI und 1240 S. Sechste bis zehnte Auflage. München 1906—1911. F. Bruckmann A.-G. Zwei Bände. Geb. 7.20 M.

— Das selbe Werk. Englische Ausgabe: The foundations of the nineteenth Century. A translation from the German by John Lees, M. A., D. Lit. (Edin.). With an introduction by Lord Redesdale, G. C. V. O., K. C. B., etc. In 2 vols. Gr. 8⁰. 1267 S. London 1910 und München, F. Bruckmann A.-G. 26.50 M.

— Vorwort und Nachträge zur dritten Auflage der Grundlagen des XIX. Jahrhunderts. Gr. 8⁰. 40 S. München 1901. F. Bruckmann A.-G. 1 M.

— Dilettantismus, Rasse, Monotheismus, Rom. Vorwort zur vierten Auflage der Grundl. des XIX. Jahrh. Gr. 8⁰. 76 S. München 1903. Vergriffen.

WEHR UND GEGENWEHR. Vorworte zur dritten und zur vierten Auflage der Grundl. des XIX. Jahrhunderts. Revidierte Ausgabe. 8⁰. Ca. 160 S. München 1912. F. Bruckmann A.-G. 1 M.

PARSIFAL-MÄRCHEN. Kl. 4⁰. 63 S. München 1900. Vergriffen.

RICHARD WAGNER AN FERDINAND PRAEGER. Herausgegeben mit kritischem Anhang. Zweite Auflage. Berlin 1908. 2.50 M.

WORTE CHRISTI. (Mit einer einleitenden Apologie und erläuternden Anmerkungen von Houston Stewart Chamberlain.) Luxus-Ausgabe. Gr. 8⁰. 288 S. München. F. Bruckmann A.-G. Brosch. 12 M.

— Das selbe Werk. Neue Ausgabe. 16⁰. XII. 316 S. Häufige Neudrucke. München 1903—1911. 2 M.

DREI BÜHNENDICHTUNGEN. Der Tod der Antigone. — Der Weinbauer. — Antonie oder die Pflicht. Gr. 8⁰. VII und 219 S. München 1902. 6 M.

ARISCHE WELTANSCHAUUNG. Kl. 8⁰. 91 S. Zweite Auflage. München 1911. F. Bruckmann A.-G. 1.50 M.

IMMANUEL KANT. Die Persönlichkeit als Einführung in das Werk. 8⁰. XII und 1000 S. Zweite Auflage. München 1909. F. Bruckmann A.-G. 5 M.

— Das selbe Werk. Luxus-Ausgabe in Gr. 8⁰. XI und 786 S. Mit Titelbild. In Marokkoleder gebunden. München 1905. F. Bruckmann A.-G. 24 M.

Über Houston Stewart Chamberlain:

KRITISCHE URTEILE über die Grundlagen des XIX. Jahrhunderts und über Immanuel Kant. 8⁰. 160 S. Mit einer biographischen Notiz über Houston S. Chamberlain. 3. Auflage. München 1909. F. Bruckmann A.-G. —.50 M.

DRUCKFEHLERBERICHTIGUNG

Seite 357, Zeile 22, lies „in jenem oben (S. 355) angeführten Satz“ statt „in jenem oben (S. 331) angeführten Satz“.

Die Zeichnung für den Einband entwarf Karl Köster.

University of California
SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
405 Hilgard Avenue, Los Angeles, CA 90024-1388
Return this material to the library
from which it was borrowed.

Due: 5/10/91 (A.)
REC'D LD-URL
QL APR 07 1997
MAY 30 1997

*ML
410
W1C3
v. 2

UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
D 000 034 647 8

U